CÓDICES MEXICANOS

VIII

Calendario de pronósticos y ofrendas

texto explicativo del

CÓDICE COSPI

FERDINAND ANDERS (Viena) / MAARTEN JANSEN (Leiden)
LUIS REYES GARCÍA (México)
(Comisión Técnica Investigadora)

CALENDARIO DE PRONÓSTICOS Y OFRENDAS

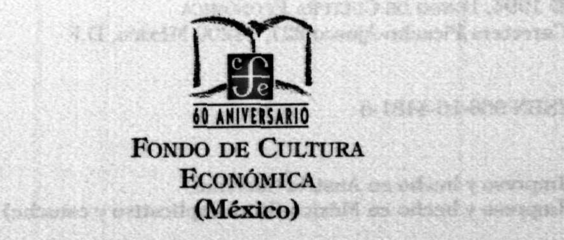
libro explicativo del llamado
CÓDICE COSPI

Biblioteca Universitaria de Bolonia, 4093

Introducción y explicación

FERDINAND ANDERS / MAARTEN JANSEN / PETER VAN DER LOO
con contribuciones de
JOSÉ EDUARDO CONTRERAS MARTÍNEZ y BEATRIZ PALAVICINI BELTRÁN





AKADEMISCHE DRUCK- UND VERLAGSANSTALT (Austria)

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA (México)

Primera edición, 1994

ISBN 968-16-4481-6

Impreso y hecho en Austria (facsímil)
Impreso y hecho en México (libro explicativo y estuche)

PRIMERA PARTE

El Códice Cospi en Europa

I. El libro mexicano del marqués Ferdinando Cospi

EL SIGLO XVI, la época de la colonización de las Américas, era para Europa un tiempo de florecimiento, no sólo por el aumento de su poder territorial y económico, sino también por las revoluciones científicas y por el renovado vigor artístico, relacionados con el Renacimiento, movimiento cultural que significó la revalorización y la revitalización del patrimonio intelectual grecorromano. La conquista del Nuevo mundo, del que no habían hablado ni la Biblia ni "el Filósofo" (Aristóteles), ensanchó el horizonte y creó un nuevo sentimiento de vida, que, con su ingenio explorador, rompió las cadenas que el dogmatismo medieval había impuesto a las mentes. Es el tiempo en que los monasterios, las universidades, así como los aristócratas y los ricos mercaderes, fundan bibliotecas y gabinetes en que reúnen manuscritos, antigüedades, obras de arte y rarezas interesantes. Aquellas colecciones privadas fueron los antecedentes de los actuales museos.

Foco de la inspiración renacentista eran las diversas ciudades en el norte de lo que ahora es Italia. Esta circunstancia, junto con el hecho de que Roma era la capital del mundo cristiano, causó allí, entre las élites educadas, una gran curiosidad acerca de las tierras lejanas y el gusto de coleccionar libros y objetos exóticos, para formarse una visión general de la naturaleza y de la experiencia humana. Ejemplos famosos de libros mexicanos que llegaron a formar parte de bibliotecas italianas son los dos manuscritos de la Biblioteca Apostólica Vaticana (el *Códice vaticano A* [3738] y el *Códice vaticano B* [3773]) y la gran obra de fray Bernardino de Sahagún que se conserva en la Biblioteca Mediceo-Laurenziana en Florencia y que por eso se conoce como *Códice florentino* [Laur. Medic. Palat, 218-220].

Uno de los centros más importantes de estudios en aquella época era Bolonia, sede de la universidad más antigua de Europa (fundada en 1119) y parte de las posesiones territoriales de los papas. Fue la ciudad en que Carlos V había sido coronado emperador (1530). Dos importantes coleciones museográficas se formaron allí en el siglo XVI: la del biólogo Ulisse Aldrovandi (1522-1605) y la del erudito Antonio Giganti (1535-1598). En ambas colecciones hubo también algunos objetos americanos.

Aldrovandi poseía, por ejemplo, un cuchillo ceremonial y una máscara de madera, ambos decorados con mosaico de turquesa (estilo Mixteca-Puebla). En el museo enciclopédico de Giganti se conservaban varios tesoros mexicanos, entre los cuales había dos fragmentos de un códice, un pequeño mosaico de plumas y una mitra.[1]

Desafortunadamente, los materiales reunidos por Giganti se han dispersado y perdido en gran parte. Pero Aldrovandi legó su *theatrum naturae* al senado de la ciudad de Bolonia y en 1617, algunos años después de su fallecimiento, su colección fue organizada y expuesta en seis salas en el monumental Palazzo Pubblico (el actual Palazzo Comunale), donde los estudiosos la podían consultar. La labor del gran biólogo sirvió de ejemplo a otro insigne hijo de Bolonia, el marqués Ferdinando Cospi (1606-1686). Este aristócrata —por su madre miembro de la importante familia de los Medici de Florencia—, ya desde joven había comenzado a coleccionar curiosidades y objetos de interés científico. Sin duda influyó en él el amor al arte y a la ciencia con que se caracterizó aquella familia que él conocía bien por haber pasado catorce años —desde 1610 hasta 1624, el año en que murió su padre— en la corte de Cosimo II de Ferdinando II en Florencia. Varios objetos de su colección, los obtuvo Cospi de parte de los Medici.[2]

De regreso en Bolonia, Cospi llegó a ocupar algunos cargos públicos importantes, como el de senador y *gonfaloniere* ("alférez", especie de presidente municipal o jefe de la pequeña república), y formó un *"studio"* en su casa en la Via Vitale, frente a la iglesia de SS. Vitale e Agricola. Esta valiosa y variada colección la donó al senado de Bolonia en 1660: fue conectada con el museo de Aldrovandi y colocada también en el Palazzo Pubblico, en una sala principal y dos cuartos adicionales.

[1] Una descripción de los instrumentos de metal y piedra legados por Aldrovandi, vio la luz cuarenta años después de su fallecimiento, con el título *Musaeum metallicum* (1648). El índice del museo de Giganti fue analizado por Laurencich-Minelli (1984). La misma autora ha escrito varios otros ensayos importantes sobre este particular (1983); especialmente relevantes son: su contribución "Bologna und Amérika vom 16. bis zum 18. Jahrhundert", en el catálogo compilado por Kohl (1982, pp. 147-154) y su capítulo "Museography and Ethnographical Collections in Bologna during the sixteenth and seventeenth Centuries", en la obra clásica sobre los orígenes de los museos, compilada por Impey y MacGregor (1985). Una idea general de los objetos americanos en las colecciones italianas de los siglos XVI-XVIII se da en el estudio de Heikamp (en Chiappelli, 1976, I, pp. 455-482). Sobre el aprecio del arte mexicano en Europa escribieron, por ejemplo: Keen (1971), Anders (1975) y Oostdijk (1991).

[2] Para datos biográficos de Ferdinando Cospi y para más información sobre su colección, véase los estudios de Laurencich-Minelli, especialmente el de Laurencich-Minelli y Filippetti (1983), así como el *Dizionario Biografico degli Italiani* (publicado por el Istituto della Enciclopedia Italiana), tomo 30 (de 1984).

En aquella nueva y digna localidad la colección de Cospi siguió creciendo con los regalos de personas conocidas o anónimas: objetos de las Indias orientales y occidentales, de África, de China y de otras regiones, de modo que el acervo aumentó considerablemente y se hizo famoso. Un mercader boloñés, Ercole Zani, por ejemplo, al regresar de Rusia, donó objetos etnográficos de allá al museo. En 1665, año en que ocupó por segunda vez la posición de *gonfaloniere,* Cospi recibió un antiguo manuscrito pictórico mexicano, como regalo de Navidad, de manos del conde Valerio Zani, pariente de aquel Ercole Zani. Se trataba de un códice hecho de una tira de piel de venado, doblado en forma de biombo. La festiva entrega quedó registrada en una inscripción puesta en la cubierta de pergamino (hecha en Italia) que protegía las pinturas: "Libro de México [borrado: de China], donado por el señor conde Valerio Zani al señor marqués Cospi, el día 26 de diciembre de 1665."[3]

Libro
del Messico [della China]
donato dal Sig.r Co: Valerio
Zani al Sig. March: Cospi
il di XXVI Dic:re
M.DCLXV.

En su catálogo de aquella colección, publicado en 1677, Lorenzo Legati ("doctor, filósofo y profesor de griego") especificó (p. 192) que el códice era

> un regalo al Museo de la mano cortés del virtuosísimo señor conde Valerio Zani, sobrino del monseñor Costanzo Zani, obispo de Imola y restaurador de la Academia de' Gelati, el cual donó después al Museo de Aldrovandi aquella vara de madera, que se ve con toda la superfice decorada con figuras de jeroglifos semejantes, con particular industria de entalladura, en cada parte suya dorada.[4]

[3] En aquellos años la escritura pictórica mesoamericana era aún desconocida para la mayoría de los europeos y su novedad causó atribuciones dudosas y equivocadas, como ésta de emparentarla con la cultura china. Posteriormente se identificó el origen mexicano y se corrigió la inscripción. La duda inicial prueba que el libro, cuando llegó a manos de Zani, ya había sido desvinculado de la civilización indígena de México y que había quedado reducido al *status* de una mera curiosidad.

[4] Además de haber restaurado la Academia, Valerio Zani recolectó y publicó las memorias y un tomo en prosa cuando fue su presidente, entre los años 1670 y 1671.

También Cospi era miembro de la Academia de' Gelati, y fue su presidente (*principe*) cuando se retiró de sus cargos civiles en 1673. En aquellos años de su vejez fue cuando encargó el inventario y el estudio de su museo. Los objetos por él reunidos tuvieron suertes diversas.

El lanzadardos *(atlatl)* dorado a que se refiere Legati en la cita, así como los mangos decorados de los cuchillos rituales (estilo Mixteca-Puebla) y los otros mosaicos mexicanos de la colección Aldrovandi-Cospi terminaron en el Museo Preistorico Etnografico Luigi Pigorini, de Roma (EUR).

INVENTARIO
SEMPLICE
DI TVTTE LE MATERIE
ESATTAMENTE DESCRITTE
CHE SI TROVANO
NEL MVSEO COSPIANO
Non ſolo le notate nel Libro già
Stampato, e compoſto
DAL SIG. DOTTORE LORENZO LEGATI
Mà ancora le aggiunteui in copia dopo la Fabrica.



In Bologna, per Giacomo Monti. 1680. Con licenza de' Superiori.

16

2. Frutti detti Dom del Regno del Dongolo.	4. Lettere patenti della Porta.
1. Vaſetti Pane, e Farina del Braſil.	1. Officio di Orationi Turche.
1. Forma di Pietra ſtrauagante trouata ne' Reni di Franceſco primo Duca di Modana.	2. Libri antichi di ſcorza d' Albero.
1. Due Pietre di vgual groſſezza, e peſo trouate in vna Veſcica Vmana.	1. Panno Indiano di Erba di varij colori.
1. Fungo Legnoſo, che forma vn pane.	1. Saluietta ſimile di colore,
3. Frutti del Cocco d' India.	1. Altra ſimile ma nera vſata per coprirſi le parti gentili.
Biſſo della Pinna.	1. Erba, che gl' Indiani teſſano.
Pelo della Coda dell' Elefante.	1. Madonna dipinta nell' Indie.
Fagiuoli di Egitto.	1. Libro, oue è impreſſo la vita di Gieſù, con caratteri Illiriaci.
Semi dell' Araticù.	1 Camaleonte Morto nel Sale.
1. Punta di dente d' Elefante.	1 Pezzo di Amianto, e Tela del medeſimo.
1. Corno di Rinoceronte.	1. Corona de Turchi.
1. Libro del Meſſico tutto Geroglifici.	1 Roſa di Ierico.
1. Lettera amoroſa antica con figure.	2. Frutti del Bombage.
	3. Semi del Sicomoro) di Ierico
	1. Legno del Sicomoro)
	1 Legno del Monte Tabor.
	1 Legno del Giordano.

XI. SCAFFA.

4. Flaſche d' Auorio Hiſtoriate diligentiſſimamente.	2. Catene lunghe vn braccio, e mezzo tutte di vn pezzo di Legno,

Inventario del Museo Cospiano (Bolonia 1680) y parte de la p. 16: "1. Libro de México, todos jeroglíficos".

MVSEO COSPIANO
ANNESSO A QVELLO DEL FAMOSO
VLISSE ALDROVANDI
E donato alla ſua Patria dall' Illuſtriſsimo Signor
FERDINANDO COSPI
PATRIZIO DI BOLOGNA E SENATORE
Cavaliere Commendatore di S. Stefano, Balì d'Arezzo, e March. di Petriolo,
FRA' GLI ACCADEMICI GELATI
IL FEDELE.
E PRINCIPE AL PRESENTE DE' MEDESIMI.
DESCRIZIONE
DI LORENZO LEGATI CREMONESE
Dottor Filoſofo, Medico, e Pubblico Profeſſore delle Lettere Greche in Bologna, Accademico Apatiſta, e Anſioſo.
AL SERENISSIMO
FERDINANDO III.
PRINCIPE DI TOSCANA.



IN BOLOGNA, per Giacomo Monti. MDCLXXVII. Con licenza de' Superiori.

Portada del Catálogo del Museo Cospiano (Bolonia, 1677) escrito por Lorenzo Legati.

sola: e le più vocali, che si veggono in alcune, si proferiscono unite, come i dittonghi: nè i nomi han declinatione, e casi, nè i verbi han modi, e tempi, e numeri, mà una medesima invariabil voce, con certe giunte, che le si fanno, determinate a regola generale, si trasforma nel caso, nel tempo, e nel numero, che si vuole. E di questi Caratteri ne figurorno alcuni il Semeda, Gio. Gonzalez de Mendoza, & il Vormior mà più di tutti ne publicò il dottissimo P. Chirchero nella sua *China illustrata*, portandovi il disegno, e la spiegazione di tutti i Caratteri di quel famoso Monumento Siriaco-Cinese, trovato nella Cina, appresso la Città di *Siganfu* l'anno MDCXXV.

16 LIBRO MESSICANO, di figura perfettamente quadra, d'un palmo per *ogni verso. Non è diviso in fogli, come i nostri libri, mà tutto d'un pezzo;* e può ad un tratto spiegarsi in lunghezza di piedi Geometrici nove, e mezzo, formando come una fascia, la quale poi si raccoglie in pieghe alternate, e così uguali, *che formano, tutte della medesima grandezza, le pagine: la prima, e* l'ultima delle quali sono esteriormente foderate di carta pergamena, che serve di coperta a tutto il libro, quando è raccolto. La carta ond'è formato, non è molto bianca, mà così grossa, che sembra di quella, che i nostri Librai chiamano *Cartoncino*: & ha la superficie tutta vestita d'una tal colla, ò vernice, che la rende così liscia, e facile allo scrivervi, che la fà parer pergamena. Se si piega un poco, quella tal colla si rompe, e casca non altrimente che se fusse incrostatura sottilissima di gesso. I fogli sono commessi con colla pel lungo, & ognuno di loro forma cinque pagine. Contiene questo libro non altro che GEROGLIFICI del MESSICO, i quali sono figure stravagantissime, e per la maggior parte esprimono huomini, & animali stranamente mostruosi;

Aut sigua est alibi facta, aut informis imago,
Quam tulerit Natura, aut ars sibi finxerit, aut mens. Bonom. Ber. romend. l. 2. v. 30.

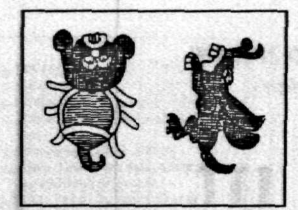
e qualche volta ancora, come direbbe il nostro Lami, rappresentano

—— —— —— —— Angei, che mai
Natura vide. Segno C. 4.

Sono questi Geroglifici fatture non della Penna, mà del Pennello, che v'impiegò gran diversità di colori. Nè piacque all'Autore, ò diciamo al Pittore, di farli tutti eguali, mà volle formarne di varie grandezze. Mediocri, & eguali sono i primi CCCLXIV. ch'egli dispose da una banda del libro in altrettanti compartimenti quadri, distinti in cinquantadue file, a sette per ciascheduna, occupando otto pagine. E maggiori, anzi massimi, a proporzione de' medesimi, riescono XVIII. altri Geroglifici, ch'egli dipinse nelle cinque pagine susseguenti, a quattro per ciascheduna,



fuorche nella terza, che ne hà due soli, maggiori de gli altri. Minori poi sono quelli, ch'egli figurò ne' compartimenti marginali delle cinque pagine sudette a o to per ciascheduna, quasi fussero (e forsi lo sono) note marginali, ò comenti de' Geroglifici maggiori. Vndici altri Geroglifici massimi egli formò dall'altro lato del libro in undici pagine (che tante, e non più, ne figurò da questa parte) disponendone uno per pagina, della grandezza, e maniera delli qui espressi.



Códice Cospi, *p. 23*

La página 191 del Catálogo del Museo Cospiano, escrito por Lorenzo Legati, en que se describe el "libro mexicano".

El manuscrito mexicano quedó en Bolonia y ahí se conserva, en la Biblioteca Universitaria, con el número 4093. Hoy se conoce como *Códice de Bolonia* o *Códice Cospi*. Desdoblada, la tira tiene de 3.64 metros de largo y de 18.2 centímetros de ancho por término medio. Cuatro segmentos de piel de venado, bien trabajados y unidos con pegamento, son el material de base, sobre el que se aplicó una capa fina de estuco y en ésta se pintaron escenas policromas en el sistema de escritura pictográfica de la época posclásica tardía (1200-1521).



192 MVSEO COSPIANO

Ne margini poi delle sudette undici pagine egli segnò alcuni Geroglifici Minimi, che parimente sembrano spiegazione de' Geroglifici Massimi, a' quali fanno corona. Ad ognuno de' quali Geroglifici Massimi sottoscritti si mirano alcuni caratteri neri rotondi, che sembrano zeri, divisi a due a due, riga per riga con una linea sola; e condue, quando sono ad uno ad uno, come qui si vede.

17 Che cosa significhino, non m'è noto, nè sò che sia noto ad altri nell' Europa: non havendo per anco trovato chi li mentovi, e ne dia lume alcuno: e posso dirne con l'eruditissimo Vormio, il quale nel suo Museo publicò, mà non ispiegò (e così pure haveva fatto il *de Laet*) una Tavola di simil Caratteri *HIEROGLYPHICA MEXICANA, miris constantia figuris variis colorum genere depictis, ex quibus vix quispiam quidquam collegerit*. Sò che s'accingerebbe ad una bella, e curiosa impresa, chi prendesse ad illustrare le tenebre di questi misterii letterarii, non per anco spiegati nell' Europa.

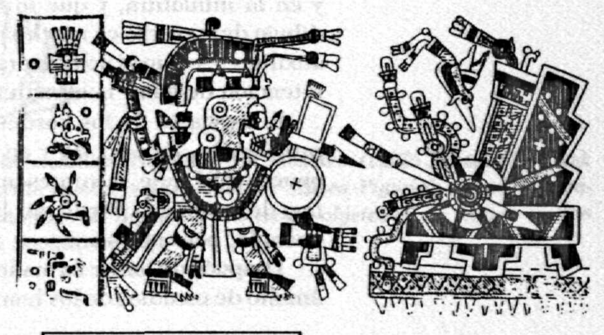
Io. de Laet. l.5.c 10 de script. Ind. Occident. Worm. l 4. Mus. c. 12. p. 383. 384.

18 Serbasi questo singolarissimo libro in una cassa quadrata di nobile artifizio, con il coperchio di cristallo, essendone li XVI. Decembre del MDCLXV. stato fatto un regalo al Museo dalla mano cortese del virtuosissimo Sig. Co. Valerio Zani, Nipote di Monsignor Costanzo Zani Vescovo d'Imola, e Ristoratore dell' Accademia de' Gelati (di cui ne raccolse, e publicò le Memorie, & un Volume di Prose, mentre n'era Principe gli anni MDCLXX. e LXXI.) il quale donò poi al Museo dell' Aldrovandi quella Verga di legno, che vi si vede con la superfizie tutta figurata di simili geroglifici con particolare industria intagliativi, in ogni sua parte indorata.

19. VOLVME di SCORZA INTERIORE d' ALBERO, forsi di Tiglia, scritto con caratteri Barbari, di notabile antichità, i quali però tengono qualche simiglianza co' Latini. Si distende a pochi palmi, mancandoli il fine. Per essere fatto di quella materia, che dicessimo chiamarsi da Latini propriamente *Liber*, poteva, con molto maggior ragione, che i nostrali, chiamarsi *Libro*. Contuttociò non è per lui nome improprio quello di *Volume*, che li conviene

assai

La página 192 del Catálogo del Museo Cospiano, escrito por Lorenzo Legati, en que se describe el "libro mexicano".



Códice Cospi, *p. 10.*



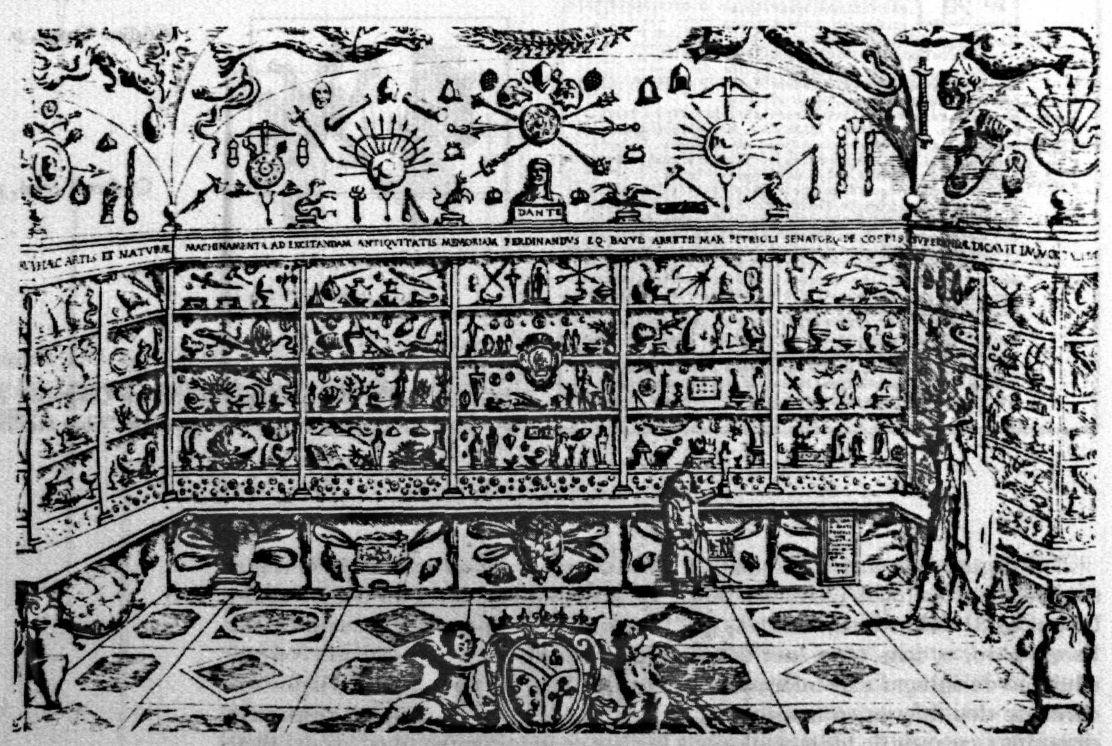
Códice Cospi, *p. 16.*

Las páginas son casi cuadradas: en el anverso se cuentan veinte y en el reverso dieciocho. No todas contienen pinturas, solamente las pp. 1-13 del anverso y las pp. 21-31 del reverso; mientras que las pp. 14-20 y las pp. 32-38 están vacías. Es un libro, o, más bien, son dos libros, no terminados, o al menos con posibilidad de agregar más información en caso de que se desee. Los dos lados son obras de dos diferentes maestros (o tal vez de dos talleres bajo su respectiva dirección), cuyo estilo individual sale a la vista cuando comparamos los detalles: la forma en que pintan manos, orejas, pies, cabezas, etcétera.

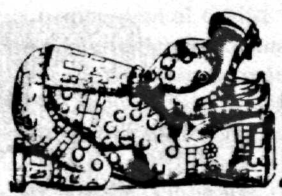
Las calidades artísticas de ambos son diferentes. El lado anverso hace ver que su autor era una persona muy hábil y que puso gran atención en el detalle y en la miniatura, y que lo hizo incluso con sentido del humor; en tanto, el dibujo del reverso es mucho menos fino y menos vivo: se nota el trazo de líneas auxiliares, como si se hubiera tratado de una versión en borrador, hecha con la intención de guiar la obra definitiva.

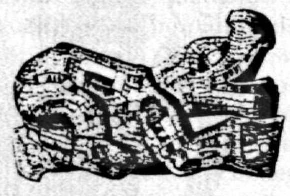
El desgaste de los bordes en ambos lados parece indicar un uso intenso o prolongado. En la p. 24 y en la p. 26, una parte de las pinturas de la páginas opuestas (donde se representan signos calendáricos) se ha impreso sobre éstas, de modo que puede dar la idea de que allí existía una fecha adicional, muy borrada, pero no es así.

Después de haber formado parte del Museo Cospi y de haber entrado así en el ámbito de estudios de los hombres de la época, nuestro códice tornó a convertirse



La sala principal del Museo Cospiano (catálogo de Legati).





Mangos de cuchillos decorados con mosaico (estilo Mixteca-Puebla), originalmente colección Cospi, ahora Museo Pigorini, Roma (grabado en el catálogo de Legati) y uno de los objetos en un dibujo moderno (según Saville, 1922).

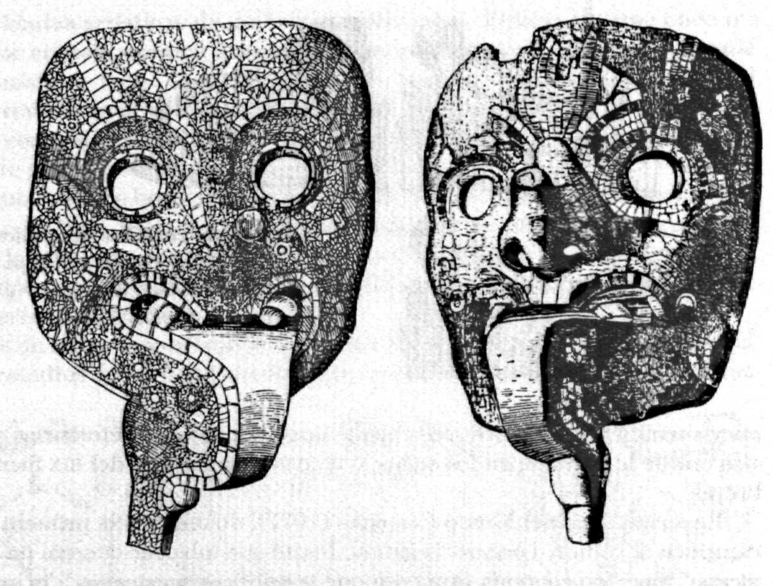
nuevamente en un misterio y así siguió largo tiempo. Las referencias y comentarios que se le hicieron en los siglos XVII, XVIII y gran parte del XIX fueron pocas y breves.

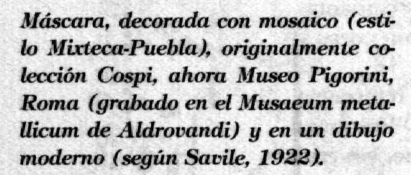
En su catálogo del Museo Cospiano (1677), donde está la primera referencia científica al códice, Lorenzo Legati se limitó a establecer que era un "libro mexicano", que "no contenía otra cosa que jeroglíficos mexicanos"; lo que, sin embargo, fue un avance notable respecto a la atribución anterior del documento a la cultura china. Legati comparó las escenas pintadas con los pocos ejemplos de la pictografía mexicana publicados en aquel siglo, los "jeroglíficos" mencionados por el danés Olaus Worm (que eran copia de una página del reverso del *Códice vindobonensis)* y por el holandés Johannes de Laet, quien había analizado algunos elementos del *Códice Mendoza,* publicado por Purchas en 1625.

A fines del siglo XVIII, el jesuita mexicano exiliado Francisco Javier Clavijero vivía en Bolonia y tuvo allí la oportunidad de conocer el códice, pero la descripción en su famosa obra *Historia Antigua de México* es muy sumaria:

> Otras [pinturas] eran mitológicas, que encerraban los arcanos de su religión, como son las del volumen que se conserva en la biblioteca del Instituto de Bolonia...
>
> El volumen de pinturas mexicanas que se conserva en la biblioteca del Instituto de Bolonia es una piel muy gruesa y mal curtida o, por mejor decir, varias unidades de más de 5 varas de largo y como de 8 pulgadas de ancho, pintadas por una y otra parte y plegadas en la forma dicha [1976, pp. 248-249].

Un contemporáneo de Clavijero y, como él, jesuita exiliado, era José Lino Fábrega, oriundo de Tegucigalpa y precursor estudioso de los códices religiosos. En los años noventa del siglo XVIII, estaba trabajando en Roma para el





Máscara, decorada con mosaico (estilo Mixteca-Puebla), originalmente colección Cospi, ahora Museo Pigorini, Roma (grabado en el Musaeum metallicum de Aldrovandi) y en un dibujo moderno (según Savile, 1922).

cardenal Borgia, escribiendo el comentario al códice que aquel purpurado poseía (el famoso *Códice Borgia).* En la breve revisión de los códices mexicanos que conoció, Fábrega escribió sobre nuestro documento lo siguiente:

> Códice de Bolonia, al parecer astronómico. Encuéntrase el cuarto [códice conocido] en Bolonia, en la biblioteca del Instituto de las Ciencias, con esta nota puesta al exterior "Libro de México donado por el señor Conde Valerio Zani al señor Marqués Cospi el día 26 de Diciembre de 1665. Núm.1." Está hecho de una piel gruesa y preparada; plegado forma un cuadro de casi diez pulgadas; extendido tiene de largo casi once palmos, y contiene por todo veinticuatro páginas. Copia lineal del mismo, ilustrada por la mayor exactitud por el señor Antonio Bassoli, pintor boloñés, existe hoy entre los libros raros del Museo Borgiano. Según lo que puedo comprender de ésta, el Códice es en gran parte astronómico [1899, pp. 7-8].

Aquella copia calcada del *Códice Cospi* en papel oleado, que en aquel entonces se encontraba en posesión del cardenal Borgia, se conoce como el *Codice Messicano 2* del Museo Borgiano. Actualmente se conserva, junto con el *Códice Borgia* mismo, en la Biblioteca Apostólica Vaticana en Roma.[4]

[4] Para las importantes contribuciones de Fábrega y del círculo de los jesuitas, véase el estudio introductorio en nuestro comentario al *Códice Borgia,* en esta colección.

Fábrega tuvo acceso al *Códice vaticano 3738 ("A")*, que contiene una serie de pinturas de deidades mexicanas, los Patronos de las veintenas y de las trecenas del calendario antiguo, más una serie de textos explicativos escritos en italiano, y con la ayuda de aquel documento de la época colonial temprana pudo poner el fundamento para el estudio de la iconografía y de los aspectos calendáricos del *Códice Borgia*.

En la Biblioteca Comunale del Archiginasio de Bolonia se encuentran varios manuscritos, no publicados, de la mano del cardenal Giuseppe Mezzofanti (1774-1849) sobre nuestro documento y sobre algunos temas mexicanistas afines, con títulos como: "disertación sobre un códice mexicano que está en la biblioteca de la Universidad de Bolonia", "disertación sobre el modo de escribir de los antiguos mexicanos, sobre su cronología y sobre su sistema de numeración", "notas de la literatura mexicana", "estudios gramaticales sobre dicha lengua", etcétera. Muestran el incipiente interés de los científicos en la pictografía, pero no tuvieron eco en el mundo de los estudiosos.[5]

Una verdadera ocupación en esta materia solamente se pudo dar a partir de una edición de las fuentes mismas. Y ésta tuvo que esperar hasta la empresa de Edward King, Lord Kingsborough, quien en el segundo tomo de su monumental obra *Antiquities of Mexico* (1831) publicó los dibujos hechos por el pintor italiano Agustino Aglio (1777-1857), pero sin comentario alguno.

Fue con base en esa obra como el investigador alemán Eduard Seler (1849-1922) inició sus profundos y sistemáticos comentarios de los códices mexicanos. Ya en un estudio básico de 1887, Seler demostró que el *Códice Cospi* perteneció a un grupo de documentos pictóricos, junto con los códices *Borgia, Vaticano B, Fejérváry-Mayer* y *Laud:* todos estos documentos tenían conjuntos de escenas (capítulos) en común, de modo que se pueden calificar como estrechamente vinculados y hasta paralelos *(Gesammelte Abhandlungen,* I, pp. 133 y ss). Seler llamó a este conjunto el "Grupo Borgia", por su miembro más insigne, el *Códice Borgia*.

Posteriormente se incluyeron en este grupo también una parte del *Códice de Tututepetongo* (el llamado *Porfirio Díaz)* y una pintura que estaba en la Bibliotèque Nationale de París, conocida como *Fonds Mexicain 20.* Todos son de contenido religioso y tratan de los Patronos divinos de determinados segmentos del calendario mesoamericano.

Poco después, en 1898, otro gran mecenas de los estudios americanistas,

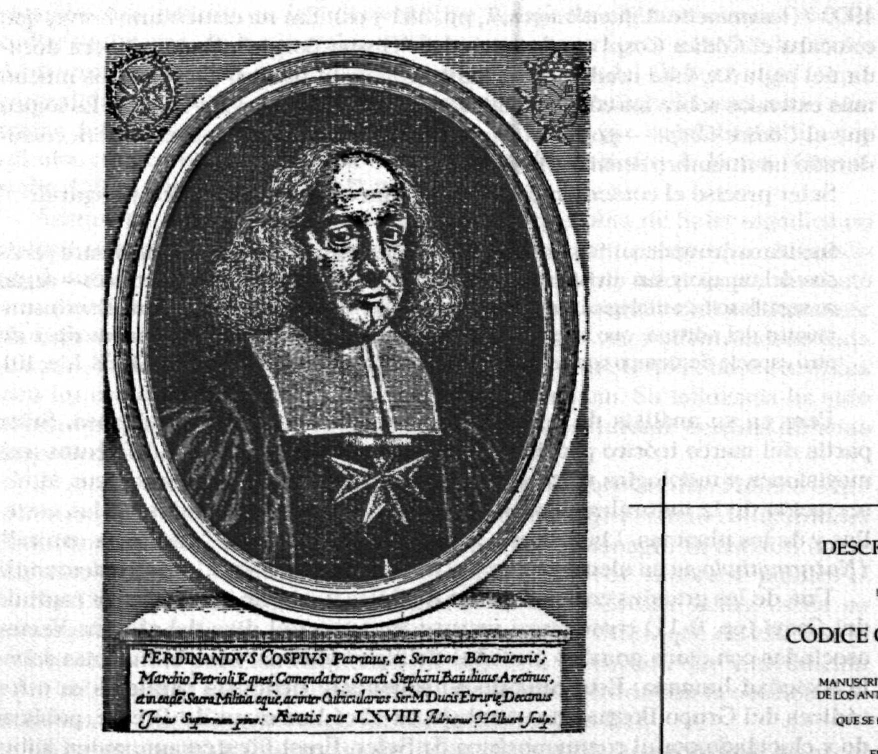
[5] Guzmán (1964, pp. 50-52, 60-61) describe los manuscritos del cardenal Mezzofanti (véase también Nowotny, 1968, p. 8).

Joseph Florimond, duque de Loubat (1831-1927), estadounidense residente en París, mandó imprimir una hermosa reproducción facsimilar en fotocromografía del códice, con una introducción del conocido historiador mexicano Francisco del Paso y Troncoso, breve pero clara y con una buena descripción física del documento. Éste fue el que propuso el nombre bajo el cual se conoce ahora el manuscrito. Hasta entonces se solía llamar *Códice de Bolonia*. Es interesante leer la motivación de Del Paso y Troncoso (1898, pp. 4-6):

> Las denominaciones de nuestros Códices de Anáuac deben ir cambiando, y no á impulsos del capricho, sino por motivos fundados. En primer lugar, los pertenecientes á particulares, y que, por deferencias personales, han sido citados con el apellido de los poseedores, tendrán que cambiar de nombre, si pasan de mano en mano, cada vez que los adquiera nuevo dueño; sin que pueda considerarse fijada la denominación mientras no hayan salido de las colecciones privadas, donde los estudiosos pueden verlos tan solo por favor especial; para pasar á las colecciones públicas en que todo el mundo, sin distinción ni preferencias, tiene derecho para estudiarlos. Solo entonces pueden considerarse definitivamente fijados los nombres, y es justo dedicar los Códices, llegado este caso, á quienes los hayan puesto al alcance de todos, como no haya motivo para darles el nombre de un comentador, compilador ó colector.
>
> En segundo lugar los que pertenecen á colecciones públicas han recibido hasta la fecha, indistintamente, nombres de localidad ó nombres de persona, lo cual es un primer motivo de confusión, puesto que no hay uniformidad en las denominaciones, además de que los nombres no siempre son adecuados. En los de localidad se ha escogido unas veces el del establecimiento donde se conserva el Códice, otras veces el de la ciudad... Conviene pues excluir de las denominaciones los nombres de localidad, y sustituirlos con los de persona, por ser aquellos demasiado comprensivos, en lo general vagos, y en ciertos casos muy largos para las citas, en las cuales debe ocurrir la brevedad posible; pero al dar á un Códice nombre de persona, hemos de hacerlo con motivo fundado.

Con base en este razonamiento, Del Paso y Troncoso propuso cambiar los nombres de muchos códices, preferiendo *1)* darle el nombre de su recopilador o de su primer comentarista, o *2)*, si no se conocía tal persona, nombrarlo por el que lo poseyó y lo hizo accesible al público. Esta última consideración se aplicó aquí:

> En nuestro Códice de Bolonia, se reunen las dos circunstancias: no ha tenido comentador, y si alguien merece que su memoria se conserve por los estudiosos es el Marqués Fernando Cospi, boloñés, que floreció á mediados del siglo XVII, quien haciendo buen uso de sus riquezas y de su influencia, formó un museo particular que cedió á su ciudad natal... [1898, p. 7].



Frontispicio y portada de la edición facsimilar. Roma, 1898.

DESCRIPCIÓN

DEL

CÓDICE COSPIANO

MANUSCRITO PICTÓRICO
DE LOS ANTIGUOS NÁUAS

QUE SE CONSERVA

EN LA

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE BOLONIA

REPRODUCIDO EN FOTOCROMOGRAFÍA

A EXPENSAS

DE S. E. EL DUQUE DE LOUBAT

ROMA
ESTABLECIMIENTO DANESI
1898

La edición a expensas del duque de Loubat, su amigo y protector, motivó a Eduard Seler a escribir un ensayo interpretativo, publicado por primera vez en 1900 *(Gesammelte Abhandlungen,* I, pp. 341 y ss). Era un comentario breve, que colocaba el *Códice Cospi* en el marco del "Grupo Borgia". En la primera década del siglo XX, este erudito americanista alemán publicó comentarios mucho más extensos sobre los códices *Fejérváry-Mayer, Vaticano B* y *Borgia.* Es lógico que el *Códice Cospi* —por ser tan pequeño y tan poco llamativo— fuera considerado un miembro secundario del Grupo.

Seler precisó el contenido de aquellos libros como astrológico y augural:

> Son libros de vaticinio, "libros de suerte y ventura", que tratan de los diferentes periodos del tiempo y sus divisiones —sobre todo del Tonalamatl y sus secciones— según su significación mitológica o religiosa y según las deidades que los regían. Eran instrumentos del adivino, que le permitían conocer la influencia de determinado día o de otro espacio de tiempo con respecto a determinada acción proyectada [1963, I, p. 10].

Pero en su análisis de aquella significación mitológica o religiosa, Seler partía del marco teórico propio de su tiempo, según el cual las diferentes cosmovisiones y mitologías se consideraban estructuradas de acuerdo con la observación de la naturaleza, particularmente de los movimientos de las estrellas y de los planetas. Llamamos a aquella escuela la de la "mitología natural" *(Naturmythologie* en alemán) o de la "interpretación astral" *(Astraldeutung).*

Una de las grandes contribuciones de Seler fue la de reconocer un capítulo del *Cospi* (pp. 9-11) como cinco representaciones del dios del planeta Venus, asociadas con cinco grandes periodos de aquel planeta y sus influencias sobre la sociedad humana. Este capítulo no solamente tiene sus paralelos en otros códices del Grupo Borgia, sino también en el códice maya de *Dresde,* publicado y elucidado por el contemporáneo de Seler, Ernst Förstemann, quien había demostrado con lógica matemática el carácter astronómico de una serie de cálculos mayas en ese manuscrito.[6]

La observación de que ciertas escenas del Grupo Borgia se podían relacionar con los sensacionales descubrimientos de Förstemann —ya que de igual manera se referían a la órbita de Venus—, naturalmente provocó una enorme satisfacción. Además, tal lectura coincidió con el marco teórico astralista "moderno" y muy de moda en aquellos años. De ahí que Seler siguió el mismo camino en el esfuerzo de interpretar las otras páginas, pero con un resultado mucho menos positivo.

[6] En su introducción a la edición facsimilar del *Códice dresdensis* (ADEVA, Graz, 1975), Deckert y Anders describen la importancia histórica del trabajo de Förstemann.

Llegó a explicar como fenómenos astronómicos varias escenas que, según pensamos ahora, no tienen nada que ver con los movimientos del cielo. El ejemplo más notorio es la interpretación astral de algunas escenas de los códices mixtecos, de las que ahora sabemos que se refieren a la vida histórica de determinados reyes. Para Seler, las primeras páginas del *Códice Nuttall* —que en realidad tratan de la época temprana de la historiografía mixteca— contenían figuras que simbolizaban planetas, y fechas que señalaban refinados cálculos para corregir la duración del año solar y los periodos de Venus *(Gesammelte Abhandlungen,* III, pp. 197-220).[7]

Aunque su marco teórico general era erróneo, la obra de Seler significó un enorme paso adelante en este ramo de estudios, en primer lugar por sus análisis descriptivos muy detallados, precisos y rigurosos y además por su vasto conocimiento de los artefactos y documentos. Comparando sistemáticamente los signos pictográficos con los comentarios del siglo XVI, y adentrándose cada vez más en las lenguas y culturas indígenas, Seler estableció la base científica para los estudios iconográficos del arte mesoamericano. Su influencia ha sido enorme y siguió dominando la ciencia de los códices durante muchas décadas después de su muerte.

En los años 1964 y 1967, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público editó una serie de códices en nuevas fotografías a color, bajo el título *Antigüedades de México,* basada en la recopilación de Lord Kingsborough. El estudio interpretativo es de José Corona Nuñez. En el cuarto tomo de la obra se publicó el *Códice Cospi* en fotos bastante buenas. El texto de Corona Nuñez es en su mayor parte descriptivo y repite la interpretación de Seler, que de este modo se hizo accesible para los hablantes del español. Es curioso que esta edición lee el lado reverso del *Cospi* en sentido inverso, de acuerdo con la obsoleta numeración de Lord Kingsborough (desde la p. 31 a la p. 21).

En la historia de la interpretación de los códices del Grupo Borgia, las escenas del lado reverso del *Códice Cospi* ocupan un lugar de interés especial. Lo particular de esos capítulos consiste en los muchos puntos y barras que dominan cada escena. Hay concordancia de opinión en que representan números: un punto tiene valor de 1, y una barra valor de 5. Muchas veces se hace referencia a este método de escribir números como "maya", ya que es el sistema numérico normal de las inscripciones y códices mayas. Debemos observar, sin embargo, que el mismo sistema se encuentra en sitios prominentes que no son mayas, por ejemplo en Xochicalco, Monte Albán, Cuilapan y Yucuñudahui. Así que la presencia de tales números no constituye un argumento para buscar el

[7] Para la problemática de la interpretación de aquellas escenas, véase el comentario al *Nutall* en esta colección, así como Jansen (1988b).

lugar de procedencia del *Códice Cospi* y sus paralelos dentro o cerca de la región maya. No sólo las páginas 21-31 del *Cospi,* sino también las páginas 5-22 y 43 (parte superior) del *Códice Fejérváry-Mayer* y las páginas 3 y 26-25 del *Códice Laud* muestran tales escenas con números de puntos y barras. Todas estas páginas en conjunto representan aproximadamente la octava parte del Grupo Borgia. Sin duda se trata de un capítulo muy importante. Pero ¿cuál es el significado de estos números? En la historia del estudio de estos manuscritos se han propuesto varias explicaciones:

1) Los números son referencias astronómicas, ya que señalan "periodos celestes", órbitas de astros, mientras que las imágenes son de carácter cosmológico, pues muestran a los Guardianes divinos de los diferentes rumbos del universo. Esto es lo que Seler dijo acerca de tales escenas en el *Códice Fejérváry-Mayer,* y Corona Nuñez, de nuevo, repite la opinión del maestro.

El gran problema metodológico de esa "teoría astronómica" —ahora obsoleta— consiste en que se necesita hacer "correcciones" radicales al texto pictográfico y recurrir a la fantasía, para llegar a números que podrían tener algún significado como periodos de revolución de la Luna, Venus u otros cuerpos celestes. Este problema conduce casi automáticamente a las dos siguientes modificaciones.

2) Antes, se supone, estos números tenían significado astronómico, pero en su forma actual proceden de una fase "decadente" de la cultura, en la que la ciencia astronómica se ha deteriorado en una forma de magia, de modo que les falta "un sentido más profundo" (Seler, *Gesammelte Abhandlungen,* I, p. 347).

Como Seler no pudo encontrar ninguna referencia a las órbitas de estrellas o planetas en el lado reverso del *Cospi,* supuso que los números aquí —a diferencia de los del *Fejérváry-Mayer*— no registraban cálculos astronómicos sino que pertenecían a ritos de "brujería": debían indicar los días propicios a la "hechicería" en las trecenas gobernadas por los dioses que vienen mencionados con sus nombres calendáricos (*cf.* Corona Nuñez, 1964-1967, IV, p. 28). Esta manera de pensar refleja en realidad un desprecio eurocéntrico hacia la civilización mesoamericana: en tal marco teórico únicamente las normas y los modelos que son acceptables para el científico occidental tienen "sentido".[8]

[8] Revisando la historia de la interpretación de los códices (tanto los del Grupo Borgia, como las crónicas mixtecas) en esta serie de comentarios, encontramos con regularidad la impresionante obra de Seler y su "teoría astronómica o astralista". Una síntesis clara de las deficiencias de aquel paradigma es el artículo de Dorson (1955). Véase también Anders (1967), Loo (1988) y Kubler (1991, pp. 164 y ss.)

Tales suposiciones no sirven como explicación de los libros antiguos, sino sólo como un aviso en una curva peligrosa para todos los que viajamos en busca del entendimiento de la literatura mesoamericana. Al nivel del análisis donde estamos ahora —el nivel de tratar de leer el mensaje del códice mismo— no podemos aplicar modelos o ideas que han surgido fuera del ámbito donde se produjeron estas obras. La incompatibilidad entre códice y modelo ajeno conduce necesariamente a la mutilación del menos conocido de los dos: el códice y, por extensión, la cultura mesoamericana. Esto se manifiesta con gran evidencia en la siguiente teoría.

3) Los números sí tienen sentido astronómico, pero éste está oculto y para entenderlo hay que atribuir un valor especial a la forma o posición de los números —es decir, hay que manipular el texto hasta que rinda lo que se busca.

Entre este grupo de teóricos hay quienes no reparan en proponer que cierta posición de un número (horizontal o vertical) indica una notación decimal. Con tal postulado se puede calcular e "identificar" fácilmente los periodos astronómicos. Obviamente, tales "decodificaciones", con sus adaptaciones y correcciones hipotéticas —es decir, sus distorsiones— producen cualquier cantidad de unidades numéricas deseadas, pero hay una gran distancia entre tal lectura hipotética y lo registrado por la pictografía.[9]

Un camino nuevo de interpretación fue el que expuso el maestro austriaco Karl Anton Nowotny en su profunda obra *Tlacuilolli* (1961), donde analiza todo el Grupo Borgia y discute también las secciones del *Cospi* conjuntamente con sus paralelos. Es una ruptura radical con las confusas teorías anteriores, y establece una base firme de análisis, que sigue vigente hasta hoy día. El "astralismo" de Seler es remplazado por un estudio sistemático de las estructuras calendáricas y sus implicaciones para la vida ritual y el simbolismo "mántico", es decir, el arte adivinatorio. Basándose en investigaciones de campo realizadas por Leonhard Schultze Jena en los años treinta, Nowotny logró además demostrar que las escenas con los números representan "mesas" de ofrendas que consisten en manojos contados de hojas. Tales ofrendas son parte de los ritos que celebran los tlapanecos del estado de Guerrero, así como, por ejemplo, los chontales y los mixes del estado de Oaxaca. Elaboraremos la explicación de Nowotny en nuestra lectura del capítulo en cuestión. Resulta que aquellas páginas son un caso ejemplar con el que se prueba la necesidad de partir de los datos de la cultura indígena actual para llegar al entendimiento del contenido de los códices. Igualmente, podemos ver cómo las hipótesis rebuscadas que no toman en cuenta la presencia continuada de la cultura mesoamericana con-

[9] Compárese la crítica de los estudios de Kreichgauer, Röck y Barthel, en la introducción al *Códice Laud* en esta colección.

CODICES SELECTI

PHOTOTYPICE IMPRESSI

MODERANTIBUS

FRANCISCO SAUER
PROFESSORE UNIVERSITATIS GRAECENSIS

JOSEPHO STUMMVOLL — RUDOLPHO FIEDLER
PRAEFECTO EMERITO — PRAEFECTO
BIBLIOTHECAE NATIONALIS AUSTRIACAE

VOL. XVIII



AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ – AUSTRIA
1968

CODEX COSPI

CALENDARIO MESSICANO 4093

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA BOLOGNA

EINLEITUNG UND SUMMARY
K. A. NOWOTNY



AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ – AUSTRIA
1968

Título general de los Códices Selecti (Vol. XVIII) y la portada de la edición facsimilar del Cospi, Graz, 1968.

ducen a interpretaciones erróneas, y que en realidad dicen más sobre los modelos culturales de los teóricos que sobre la cultura mesoamericana.

Pocos años después de su *Tlacuilolli,* Nowotny repitió y reelaboró su idea en el breve estudio monográfico sobre el *Códice Cospi* —la introducción a la edición facsimilar puesta en el mercado por la editorial Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1968. Su comentario es muy bueno, pero de difícil acceso, no sólo por el idioma, sino también por el estilo aforístico y compacto, propio de este autor.

Lamentablemente, el facsímil mismo contenía deficiencias en la reproducción de los colores, que resultaron en un tono amarillo y verdusco. El texto de Nowotny incluye, sin embargo, una descripción codicológica detallada, que define con precisión los colores.

Recientemente, en 1988, aquella edición facsimilar de la editorial Akademische Druck-und Verlagsanstalt de Graz ha sido reimpresa en Puebla, con las mismas deficiencias en el color.[10] La acompaña un nuevo comentario, escrito por la maestra Carmen Aguilera, conocida especialista mexicana en el campo de los estudios iconográficos. La autora pudo consultar las obras relevantes de Nowotny *(Tlacuilolli* y su comentario al *Cospi)* en traducciones todavía no publicadas (Aguilera, 1988, p. 10), pero sin querer quitar méritos a su interesante trabajo debemos observar que las usa de manera selectiva: sin reparar en el hecho de que la óptica y el método de Nowotny constituyen un cambio drástico frente a las teorías anteriores, Aguilera combina las interpretaciones de Nowotny con las de Seler. Este procedimiento ecléctico resulta en varias ocasiones limitante, tanto cuando se trata del entendimiento de una escena, como en la argumentación científica. A propósito de su manera de interpretar las escenas que acompañan el calendario de los 260 días *(Cospi,* pp. 1-8), la comentarista reconoce (1988, p. 37):

> nos limitaremos a describir someramente, pecando a veces de simplistas, los elementos de los rectángulos basándonos en mucho en las identificaciones que Seler propone en sus comentarios a los pasajes paralelos del Códice Borgia (1980, I, 20-62); añadiremos algunas interpretaciones propias, pero admitimos anticipadamente que ignoramos la identidad de no pocas formas y el significado de muchas más.

Especialmente en las escenas acerca de las cuales Nowotny solamente da algunas observaciones generales, Aguilera recurre de nuevo a las descripciones detalladas de Seler.

[10] Se trata de una copia de la publicación de ADEVA, Graz, 1968.

Pero no hay que revisar la obra de Nowotny solamente para sacarle con rapidez algunas "lecturas", sino hay que estudiarla en primer lugar como una guía metodológica, que tiene sus consecuencias para todo el proceso de análisis iconográfico. Al corregir la interpretación de Seler, Nowotny hizo hincapié en otros aspectos hasta entonces inadvertidos y señaló nuevos caminos, pero Aguilera no ha integrado bien el conjunto. En su brillante análisis de todo el Grupo Borgia, el investigador austriaco había demostrado que el arte adivinatorio es la parte central del discurso, pero en el comentario de la maestra Aguilera este concepto queda relegado a lugar secundario.

Aguilera acepta el descubrimiento de Nowotny en el sentido de que las páginas del reverso del *Cospi* representan "mesas" de ofrendas, pero presenta una nueva idea propia acerca de los numerales (1988, p. 89):

> Estas rayas y discos no son, a mi entender, numerales; sino que las rayas representan "muñecos", o simplemente atados o palitos de ocote; y los discos, pedrezuelas, terrones o pedacitos de copal.

Efectivamente, se puede establecer cierta relación entre las "mesas" de manojos contados y las "mesas" con muñecos recortados de papel o hechos de palitos, pero para el análisis iconográfico es fundamental el hecho que las rayas y los puntos en los sistemas de escritura mesoamericanos son números. Debemos interpretarlos entonces como números y no como representaciones esquemáticas de los materiales utilizados, tales como pueden aparecer en la libreta de notas de un etnógrafo moderno, pero no como propias de las convenciones pictográficas mesoamericanas.

Donde en la interpretación del contenido sigue a otros autores (sea a Nowotny, sea a Seler), la maestra Aguilera anuncia como contribución propia y original un estudio iconográfico, que debe apoyar la tesis de que *el Códice Cospi* fue pintado después de la Conquista (1521):

> por un lado se pretendía simplificar, resumir y dar a conocer correctamente los hallazgos de los estudios anteriores, añadiendo mis propias ideas en cuanto a la representación iconográfica, según el método de trabajo seguido en otros estudios (1978, 1984, 1986 y 1987), y por otro, se deseaba incorporar análisis estilísticos detallados para tratar de probar la hipótesis, nueva hasta donde yo sé, de que el Códice Cospi es un documento colonial en el que intervinieron varios artistas, y que éstos presumiblemente copiaron de otros manuales de sacerdotes, añadiendo, ensayando y practicando sus conocimientos incipientes de la pintura europea.
>
> Esta hipótesis vendría a echar por tierra el fechamiento de 1350 propuesto por Wigberto Jiménez Moreno, cuando menos en los tiempos de su clase de Historia Antigua en la Escuela Nacional de Antropología e Historia en los años sesentas, y

aceptada por Nowotny (1968, 19), así como el consenso más general de los estudiosos en el sentido de que el códice es de manufactura prehispánica [1988, p. 10].

Esta idea —efectivamente nueva y provocativa— merece un examen pormenorizado. En primer lugar es necesario corregir la afirmación de que Nowotny hubiera dicho que el *Códice Cospi* debe fecharse alrededor de 1350. Acerca de lo que dijo el maestro Jiménez Moreno en su clase, no podemos formarnos una opinión, pero el texto publicado por Nowotny (en su comentario de 1968, p. 19) no es citado de manera correcta. Nowotny señala allí —haciendo hincapié precisamente en la dificultad del fechamiento y de una atribución geográfica— que el *Códice Cospi* parece reflejar un desarrollo estilístico de lo ornamental, que él fecha después de 1350. El especialista austriaco sugiere entonces que el *Cospi* pertenecía a una fase reciente de la pintura azteca-mixteca, *posterior a 1350*. A la vez, Nowotny hace constar la necesidad de "enfatizar con insistencia que toda esta cuestión necesita una comprobación rigurosa por la arqueología (1968, p. 20).

Ahora bien, el argumento en que Nowotny se basaba para afirmar tal cosa era la tesis de Alfonso Caso en el sentido de que la crónica del *Códice vindobonensis reverso* termina alrededor de 1350. Los estudios de Emily Rabin, que ha enmendado la correlación de fechas mixtecas propuesta por Caso, demuestran que el final de la historia dinástica en el *Vindobonensis reverso* en realidad se debe fechar en un ciclo de 52 años más reciente.[11] Esto invalida en parte lo dicho por Nowotny sobre un desarollo específico a partir de aquel año de 1350. Dudamos además de que el final de la historia descrita por el *Códice vindobonensis* corresponda al tiempo en que fue pintado el documento mismo. De ahí que lleguemos a considerar como periodo en que la mayor parte —si no el total— de los códices precoloniales conservados fueron pintados, el de los últimos cien años antes de la invasión española (1519). Una diferenciación cronológica de los estilos en este breve lapso no nos parece apegada a la realidad.

Regresemos a los argumentos de Aguilera para pensar que el *Cospi* fue pintado después de la Conquista (1521). Los presenta dispersos en diferentes partes de su comentario, pero los resume en la conclusión (1988, p. 108 ss.). Son, en general, evaluaciones de fenómenos estilísticos, que muestran el experto ojo de la maestra pero que no nos parecen convincentes ni suficientes para apoyar la hipótesis. Revisemos aquí los más relevantes.

[11] Rabin presentó una síntesis de sus estudios cronológicos en 1981, en una ponencia ante el congreso anual de la American Society for Ethnohistory (Colorado Springs). Sobre esta problemática, véase Jansen (1990).

1. En el modo de dibujar algunos de los signos de los días (especialmente en las pp. 1-8 del códice), Aguilera encuentra influencias occidentales, ya que dichos signos son menos esquemáticos y más vivos, naturalistas y movidos que lo tradicional (1988, p. 109):

> La lagartija, ya antropomorfizada, muestra a veces una línea temblorosa; la serpiente adopta múltiples formas, y estos cambios anuncian el resquebrajamiento del ancestral esquema reposado e inmutable de representación. El Venado, el Conejo, el Perro y el Jaguar sufren un proceso muy semejante de occidentalización: la cabeza tradicional se empieza a convertir en la parte anterior del torso, hasta que el Jaguar, cuya cabeza es más redonda, en una o dos ocasiones se convierte en un animal de cuerpo entero. El Conejo está representado en todos los casos de cuerpo entero, pero éste muestra la dificultad del pintor para representar de manera naturalista al animal.
>
> Fue el dibujo naturalista del cuerpo humano el que positivamente fascinó a los tlacuilos de los cuadretes. De inmediato se percataron de las posibilidades de representación dinámica de éste; aceptaron el reto de plasmar en un plano bidimensional y sólo por medio de la línea una figura en movimiento. El ejemplo más notorio es el del signo Pedernal, representado como un cuerpo humano negro con cabeza de pedernal[...]

Pero tal característica —efectivamente muy notable— no necesariamente debe provenir del arte europeo. Cuando comparamos las representaciones de los signos mencionados con las que se ven en el *Códice Borgia* (pp. 18-21), observamos allí también este estilo vivo, con animales de figura completa y humanizados, con el Pedernal antropomorfo que corre.

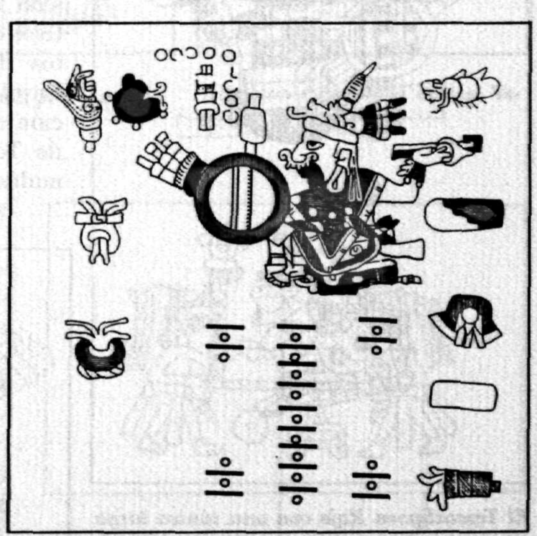


La comparación entre los signos Lagartija, Serpiente, Venado, Conejo y Pedernal, en* Cospi *(arriba), pp. 1-8, y* Borgia *(abajo), pp. 18-21, muestra un fondo iconográfico común.

2. En el reverso del *Códice Cospi* —de cuyo estilo Nowotny (1968, p. 18) había dicho que por ser de calidad inferior no se prestaba para el análisis—, Aguilera encuentra influencia europea en el dibujo de un objeto particular, que se pinta como parte de la "mesa" de ofrendas (1988, pp. 97-98):

> Abajo, la bolsa de copal se abre para mostrar el contenido; y la ollita de pulque muestra, como la anterior, rasgos de la pintura occidental: se nota la intención de dar la impresión de esfera, es decir de dar volumen a la olla, y una incipiente perspectiva al representarla como observándola un tanto desde arriba, y el redondel se dibuja curvo, para dar la ilusión de que es circular. La boca del recipiente es más grande, para mostrar el líquido amarillo, no blanco, que contiene, por lo que podría tratarse de otro brebaje y no de pulque.

Pensamos, sin embargo, que el pictograma en cuestión no representa una olla con un brebaje, sino una pelota de hule con una pluma encima, tal como aparece a menudo en tales contextos. La pelota de hule juega un papel importante en las escenas del *Códice Fejérváry-Mayer,* pp. 5-14, que tratan del mismo ritual con los manojos contados.





Fejérváry-Mayer, *p. 5*   Vaticano B, *p. 3*

Borgia, *p. 5*   Laud, *p. 3*

El signo en* Cospi, *p. 26, comparado con una pelota de hule en los otros códices del Grupo Borgia.

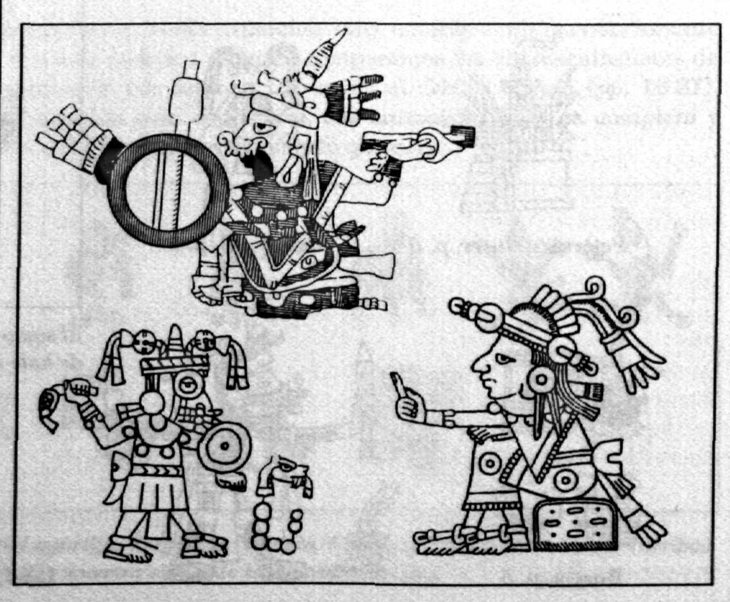
En la misma parte del *Cospi,* Aguilera observa (1988, p. 110):

> Se nota aculturación en que los personajes, hombres y mujeres, ciñen su cintura; en el caso de las diosas con un cordón, quizá haya influencia del cordón franciscano y los hombres además de portar túnica hasta los talones ciñen también su cintura *con una faja o cinturón; ambas prendas no usadas en el México prehispánico.*

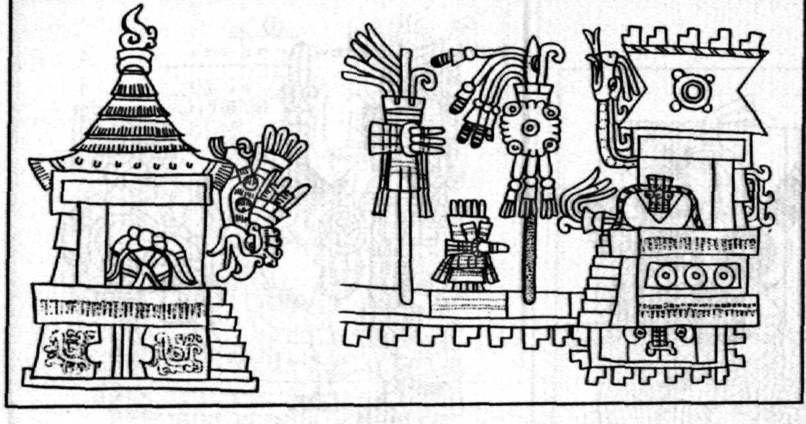
Objetamos que la túnica larga sí era conocida en el México precolonial. Encontramos ejemplos en el *Códice vindobonensis* (documento que ya estaba en Europa en 1521).

También se usaban cinturones. Lo que tienen las figuras masculinas en aquella sección, además, no parecen ser fajas, sino telas o papeles anudados, que son elementos decorativos característicos de los Envoltorios Sagrados y otros objetos de culto. Los vemos, por ejemplo, como parte del Envoltorio Sagrado en el *Códice Nuttall,* y como decoración de los braseros de Uitzilopochtli en el Templo Mayor de Tenochtitlan. De ahí que prefiramos interpretar estos nudos llamativos en el *Códice Cospi* como indicaciones del

El Tezcatlipoca Rojo con una túnica larga (Cospi, *p. 29) y Señor 7 Lluvia "Xipe", vestido de manera semejante* (Vindobonensis, *p. 25).*



El cordón que ciñe la cintura de Tlazolteotl (Cospi, *p. 26) es comparable con el cinturón del Señor 7 Serpiente en* Vindobonensis, *p. 26 o con el de la diosa* Fejérváry-Mayer, *p. 10.*



Ejemplos de Envoltorios Sagrados con nudos ceremoniales:* Nutall, *p. 9 y p. 18.



Xipe con cinturón y nudos.* Vaticano B, *p. 39.

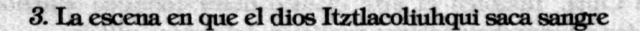
carácter misterioso y sagrado —como Envoltorios— de los númenes en cuestión.[12]

En el traje de algunas deidades del reverso del códice, Aguilera encuentra una representación de "corazones de estilo occidental" (1988, p. 111). Concretamente se trata de las figuras de las páginas 22 y 28. Estudiando los signos en cuestión concluimos que no son representaciones de corazones, sino que consisten en tres puntos rojos, puestos juntos.

Un signo semejante, lo encontramos en el escudo de algunas deidades en el primer libro de Sahagún, donde se lee *totonaloyo,* "con dibujo de *tonalli* (= brillo solar, alma)". Otros ejemplos están en el *Códice vindobonensis.* No es, de ninguna manera, un dibujo infuido por el estilo pictórico europeo.

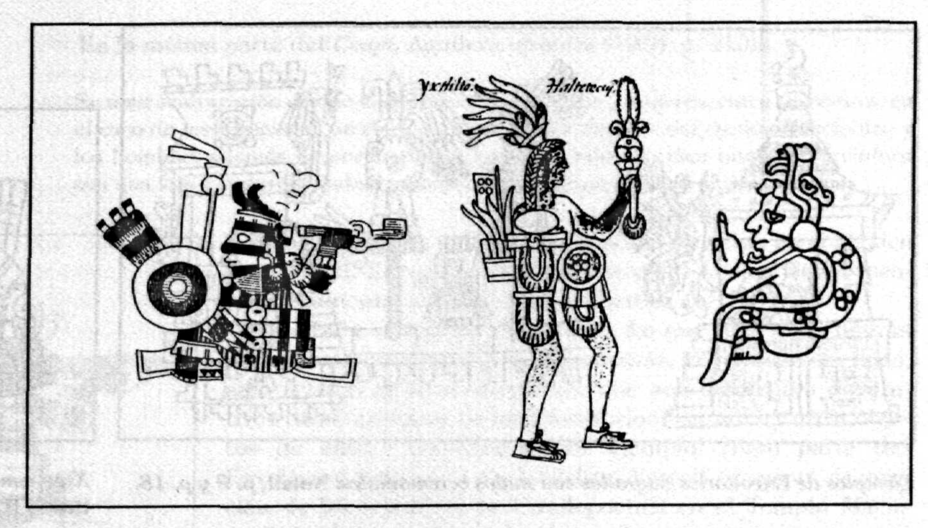


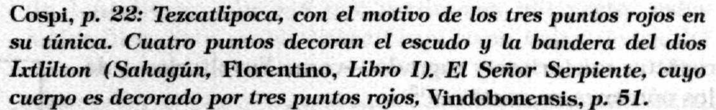
Compárese también el acto de "amarrar terrenos" en* Vindobonensis, *p. 5.



3. La escena en que el dios Itztlacoliuhqui saca sangre

[12] Corona Nuñez ya se estaba acercando a esta posición cuando observó sobre uno de estos dioses: "Presenta también las tres ataduras con moños en blanco y rojo, lo que le da el carácter de amortajado. Por esta razón está actuando en su 'vida' de iltratumba" (19164-1967m IV, p. 32).





Cospi, *p. 22: Tezcatlipoca, con el motivo de los tres puntos rojos en su túnica. Cuatro puntos decoran el escudo y la bandera del dios Ixtlilton (Sahagún,* Florentino, *Libro I). El Señor Serpiente, cuyo cuerpo es decorado por tres puntos rojos,* Vindobonensis, *p. 51.*

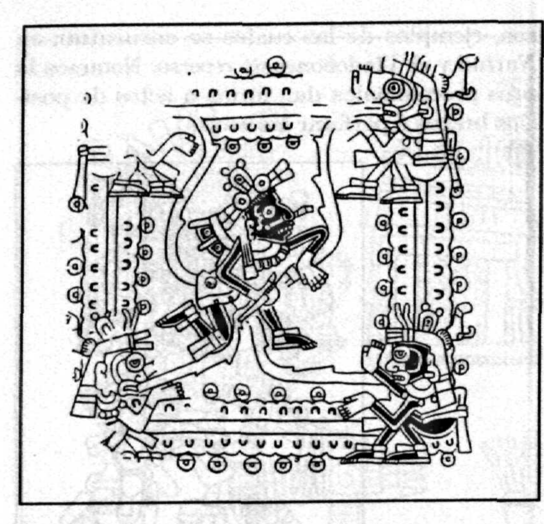
de su oreja ante un templo *(Cospi,* p. 12 abajo), se convierte en una pieza clave dentro de la argumentación de Aguilera (1988, p. 80):

> El representar directamente esta acción [de perforar la oreja] parece deberse ya a la influencia de la pintura occidental; la mayoría de las veces, en los códices prehispánicos, los dioses llevan los instrumentos del sacrificio, pero la acción del autosacrificio no se muestra.

Hay varias pruebas en contra de esta afirmación. Citamos, por ejemplo, el *Códice Nuttall,* p. 25, donde vemos al sacerdote mixteco Señor 5 Lagarto, haciendo esta misma ceremonia, y el famoso "Relieve de la Inauguración del Templo Mayor" en que los reyes aztecas Tizoc y Ahuizotl sacan sangre de su oreja en el año 8 Caña. También el arte clásico maya contiene muchos ejemplos de representaciones realistas del autosacrificio.

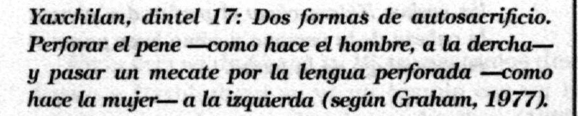


Nutall, *p. 25: Señor 5 Lagarto ofrece sangre de su oreja al Envoltorio Sagrado en el Templo del Cielo.*



Borgia, ***p. 35: Perforación ritual del pene.***





Yaxchilan, dintel 17: Dos formas de autosacrificio. Perforar el pene —como hace el hombre, a la dercha— y pasar un mecate por la lengua perforada —como hace la mujer— a la izquierda (según Graham, 1977).

Sobre la composición de la figura, Aguilera (1988, p. 110) observa:

> En las figuras oscuras hay una aparente regresión dibujística y antinatural, los dos brazos emergen del lado izquierdo del torso; el brazo izquierdo es similar a los anteriores, pero el derecho cruza el torso para punzarse de una manera realista como lo demanda la pintura occidental, incluso la mano no se gira en 180 grados y muestra, como es natural, el puño cerrado con el pulgar abajo. El intento ya muestra el contacto con la pintura occidental aunque todavía no se conocen y aplican las reglas de su representación.

De nuevo tenemos que estar en desacuerdo. La posición de los brazos efectivamente es extraña, pero esto en sí no nos parece suficiente para demostrar influencia occidental. Más bien la evaluamos como una combinación de diver-

sas posiciones de manos y brazos, ejemplos de las cuales se encuentran en códices como el *Vaticano B,* el *Nuttall* y el *Vindobonensis reverso.* Notamos la dificultad con que algunos pintores precoloniales dan forma a actos de posición compleja como el de cruzar los brazos o perforar las orejas.

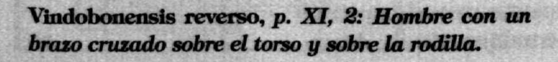


Tenochtitlan, año 8 Caña (1487): Tizoc y Auizotl ofrecen sangre de su oreja a la Tierra (según Seler).



Vindobonensis, ***p. 30: Ceremonia de perforar las orejas. Nótese cómo el perforador abraza la cabeza de la persona y cómo hace pasar el punzón abajo de la barba.***

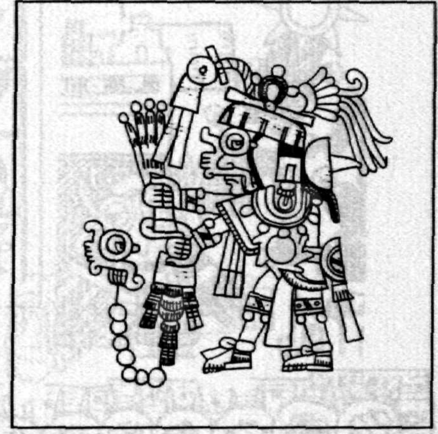




Vindobonensis reverso, ***p. XI, 2: Hombre con un brazo cruzado sobre el torso y sobre la rodilla.***



Vaticano B, *p. 50: ambos brazos de Quetzalcóatl emergen del mismo lado del torso; uno de ellos cruza por delante.*



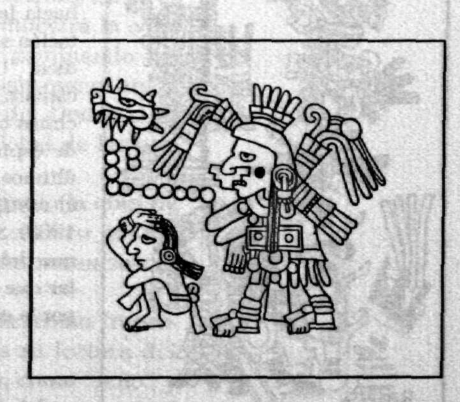
Nutall, *p. 39: Hombre que agarra la bolsa de copal con un puño invertido (Señor 7 Lluvia).*

En la escena de *Cospi,* p. 12, que estamos discutiendo aquí, frente a Itzcoliuhqui se ve un templo con un búho. El signo que lo acompaña es analizado por Aguilera (1988, p. 81) en los siguientes términos:

> A un lado de la cabeza sale una densa columna de humo con ojos estelares, símbolo de la noche, y entre el humo se ven dos objetos: el que parece una cuenta amarilla de ámbar, y un disco amarillo con rayos blancos que podría ser el sol nocturno. Es interesante notar que los rayos del sol o estrella ya están dibujados a la manera occidental.

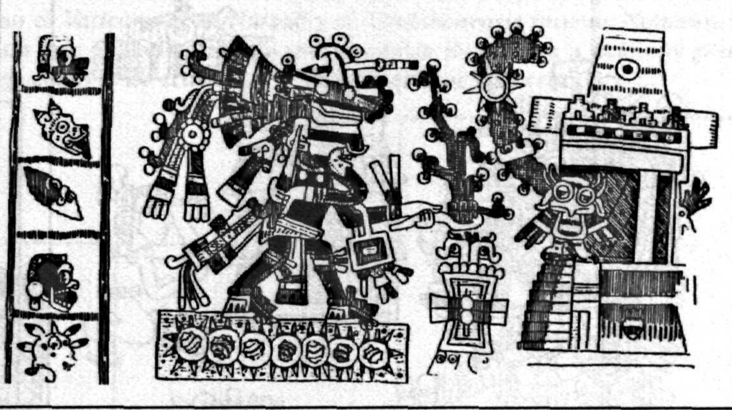
Con esta interpretación del disco con puntas como sol o estrella, Aguilera sigue el estudio anterior de José Corona Nuñez (1964-1967, IV, p. 24), quien comentó al respecto:

> De esta ave brota la noche en cuya nube estrellada se ve el aplo para sacar el fuego, o sea el *mamalhuaztli* con ojo estelar y boca,



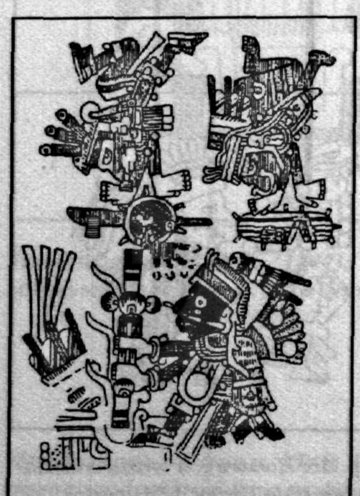
Nutall, *p. 35: Hombre con brazos cruzados y mano invertida (Señor 12 Lagarto).*



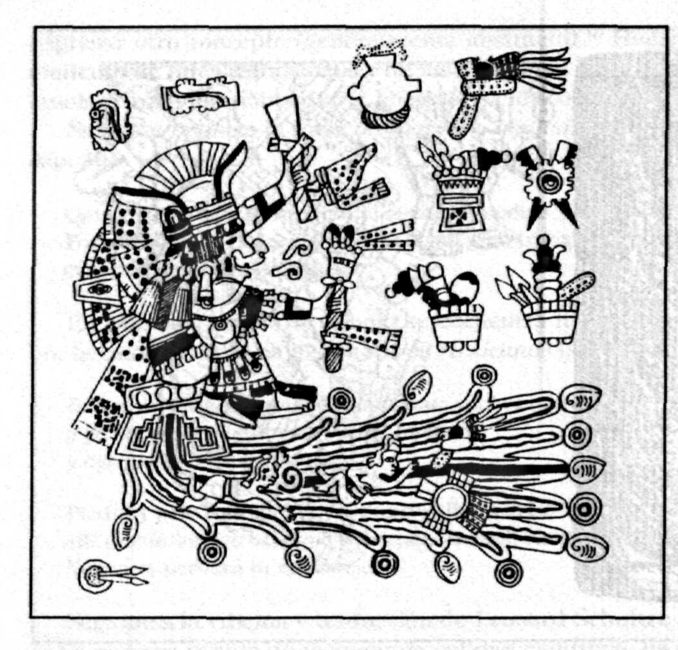


Cospi, *p. 12: Iztlacoliuhqui y un templo con un búho. Detrás de él asciende humo o la nube nocturna con sus ojos (estrellas). La bola y un leño simbolizan* tetl-quahitl *– "piedra y madera" o "castigo".*

símbolo de estas tres estrellas. Más arriba de éste, en la nube aparece la estrella grande *citlapol* o *huei citlalin,* que es la representación del planeta Venus y que, según la cita anterior, a su aparición, cuando comienza a amanecer, se hacía la tercera y última ofrenda de incienso. Esperamos que esta interpretación sea valedera, pues Eduard Seler difiere de ella y en este último punto dice: "Un búho, representante de la luna, se encuentra en el interior de la cámara; detrás de él asciende una oscura nube nocturna con un dibujo de ganchitos tachonada de ojos (estrellas), sobre la cual se destacan una bola erizada de espinas y un leño provisto de un ojo de muerto y una boca abierta. Estos últimos objetos simbolizan quizá el *tetl cuáhuitl*, la 'piedra y madera' es decir, el castigo." (Seler, *Comentarios al Códice Borgia.* Tomo II, Pág. 90. México, 1963). Si examinamos la 'bola erizada de espinas' vemos que tiene ocho picos que deben ser los mismos ocho rayos de luz que pueden verse en el disco solar que presenta la piedra del Calendario Azteca y otras piedras semejantes, por la cual la interpretamos como un astro: la estrella Venus.



Borgia, *p. 50: Piedra y palo, signo de "castigo" – en combinación con el hacha de la ejecución.*



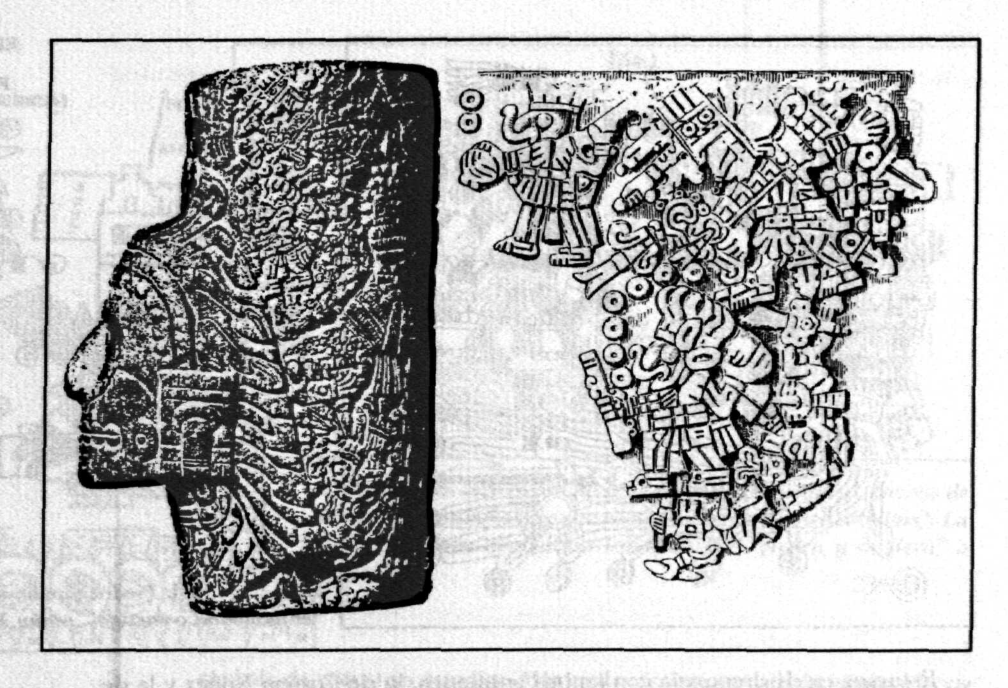


Borbónico, ***p.5: Piedra y palo, signo de "enfermedad o castigo", según Molina.***

Estamos en discrepancia con ambas opiniones, la de Corona Nuñez y la de Aguilera. Analizar el disco con puntas como sol o estrella, sólo es posible dentro de una iconografía ya europeizada. En la pictografía mesoamericana es claramente una piedra filosa, como ya dijo Seler y como lo demuestra la comparación con las piedras filosas en la tierra sobre la que viene caminando Itztlacoliuhqui en esta misma escena. Hacemos constar una vez más que el análisis que hizo Seler del detalle iconográfico fue muy bien pensado. Donde sí se necesita corregir las ideas del gran maestro, es en su visión global de las pinturas como registros astronómicos.

En este respecto, repetimos, es imprescindible estudiar a fondo la obra de Karl Anton Nowotny, *Tlacuilolli* (1961), en que el maestro austriaco nos ha dado un riguroso método de investigación y ha señalado la importancia del simbolismo mántico en el Grupo Borgia.

No estamos de acuerdo, por eso, con la interpretación del búho como "representante de la Luna", que propuso Seler. Pero sí compartimos su lectura del objeto rectangular con ojo y boca, y del objeto redondo erizado, como "leño" y "piedra" respectivamente, palabras que en combinación dan el difrasismo *tetl quahuitl*, "enfermedad o castigo - metáfora" (Molina).



Vaso de Pulque(Colección Bilimek, Museo Etnológico, Viena): en el campo del borde superior se reconoce también el difrasismo de "doy castigos". Las personificaciones del dios del Pulque —con sus narigueras en forma de media luna— tienen en las manos piedras y palos.

El templo se caracteriza entonces como un lugar fúnebre, por el búho que anuncia la muerte, así como por "oscuridad y castigo". Séanos permitido hacer una observación más al respecto de este fenómeno. Encontramos el signo mántico de "piedra y palo" también en los códices *Borbónico, Borgia* y otros.

En los libros de Chilam Balam encontramos la frase en maya yucateco: *emom u kikel che yetel tunich*, "baja la sangre de palo y piedra", en el sentido de: "vendrá un castigo sangriento" *(Chilam Balam de Chumayel,* Roys 1967, p. 59). Conocemos también la expresión mixteca *kuahari yunu kuahari yuu,* "doy palo, doy piedra" en el sentido de "doy castigos" —lo que nos demuestra que este difrasismo no se limita al *nauatl* y que sigue siendo vivo entre los hablantes de las lenguas mesoamericanas de hoy día. Se trata de un fenómeno de estilo literario: dos palabras (generalmente concretas) se combinan para

expresar otro concepto (generalmente abstracto).[13] Huelga decir que el conocimiento de tales difrasismos y de las metáforas en general, es de importancia crucial para poder entender el lenguaje pictórico de los códices.

Sahagún registra la frase *tetl oatococ, quahuitl oatococ,* y explica (Libro VI, cap. 43):

Quiere decir esta letra: llevó el agua las piedras y los maderos por su gran ímpetu. Por metáfora se dice esto cuando algún gran trabajo se recrece a la república con el cual muchos son afligidos.

En este sentido el difrasismo se encuentra también en el famoso canto sobre la caída de Tula en los *Cantares Mexicanos* (fol. 27):

In tetl, in quahuitl oontimicuilotehuac nachcan tollan,
y yn oncan in otontlatoco Naxitl topiltzin.
y ayc polihuiz ya motoca...

Piedra y palo (castigo) se ha escrito allí en Tula,
allí donde habías venido a gobernar, Nacxitl, Nuestro Príncipe.
Nunca se perderá tu nombre...

Seguimos la edición y traducción de Leonard Schultze Jena (1957, pp. 140-141), que nos parece de insuperada calidad científica. Es curioso que el padre Ángel María Garibay, que ha aclarado tan bien el fenómeno del difrasismo en el lenguaje poético *nauatl,* no lo toma en cuenta aquí, y traduce (1964-1968, III, p. 2):

Cantor: En madera, en piedra te dejaste pintado.
Y allá en Tula vamos a gritar:
Coro: Oh Nacxitl, príncipe nuestro,
jamás se extinguirá tu renombre...

[13] Construcciones semejantes se dan también en otras lenguas. La expresión española "a capa y espada", por ejemplo, se dice de la defensa hecha "con ardor". En las lenguas germánicas las palabras combinadas frecuentemente muestran aliteración. En alemán se dice, por ejemplo, que un barco se hundió "mit Mann und Maus" (en holandés: "met man en muis"), lo que literalmente se traduce "con hombre y ratón", pero que significa que se perdió *totalmente,* "con toda la tripulación". Véase sobre el particular los pioneros estudios de Höltker (1930, 1932). Este autor estudió en Viena, donde se mostró como un talentoso mexicanista hasta que fue enviado como misionero con los papúas y tuvo que cambiar su especialidad regional. Siguiendo la sugerencias de Walter Lehmann, conocido investigador alemán de las lenguas americanas, Höltker comparó los difrasismos mesoamericanos con la figura estilística que en sánscrito se conoce como *dvandva* y en griego como *hendiadyoin,* y que tiene en aquellas lenguas una función semejante.

Cabe observar que esta cita ilustra a la vez cómo el padre Garibay —insigne investigador y entusiasta propagandista de la lengua y la literatura *nauatl*— moldeaba sus textos de acuerdo con sus teorías. Este canto es interpretado por él como un "poema mímico" y por eso entran de repente un "cantor" y un "coro", que no aparecen en el original. Varias de sus traducciones parten de un texto así "reconstruido" (o sea: manipulado), lo que resta méritos a su trabajo.

En nuestros estudios hemos notado muchas veces la importancia de los trabajos de Schultze Jena, que de una manera ejemplar combinan la disciplina lingüística con el estudio cultural e histórico. No siempre han recibido suficiente atención, lo que es lamentable.

El ignorar los valiosos análisis y descubrimientos de nuestros antecesores intelectuales —sea Schultze Jena, sea Seler, sea Nowotny— así como el revivir teorías obsoletas como la interpretación "astralista", son ejemplos de retroceso paradigmático o de inversión metodológica, que desafortunadamente abundan en nuestra disciplina y con frecuencia desorientan a las nuevas generaciones de estudiantes.

Una vez que hemos revisado argumentos como los de la maestra Carmen Aguilera, concluimos que no contienen ninguna prueba contundente de que el *Códice Cospi* haya sido pintado después de la invasión española (1519). Naturalmente debemos reconocer la *posibilidad* de que así haya ocurrido, ya que se desconoce la fecha exacta de su manufactura, pero no nos parece probable y no encontramos ninguna indicación de ello. Podemos afirmar que el estilo es netamente precolonial y que ambos pintores —el del anverso y el del reverso—, fueron entrenados en la tradición pictográfica propiamente mesoamericana.

SEGUNDA PARTE

Las Pinturas del Posclásico

II. Origen del Grupo Borgia

LOS LIBROS RELIGIOSOS del México antiguo fueron objeto de persecución por parte de los sacerdotes españoles en su afán de evangelizar el Nuevo Mundo y rápidamente desaparecieron, ya destruidos, ya descuidados, ya obsoletos. Solamente en escasas ocasiones llamaron el interés del colonizador y fueron conservados como reliquia, trofeo o regalo. Esos pocos ejemplares llegaron a Europa por diversos caminos —algunos muy tortuosos— a manos de los estudiosos o de los amantes de curiosidades o antigüedades, quienes los guardaron en sus gabinetes o bibliotecas. Para entonces ya se había olvidado el lugar donde fue pintado el documento, el pueblo a que perteneció y las circunstancias bajo las cuales salió de allí.

Así José Lino Fábrega, el primer comentarista del *Códice Borgia,* dice sobre la procedencia de aquel manuscrito, el único que tuvo:

> la suerte de escapar de las llamas, como lo demuestran sus primeras páginas chamuscadas; y despues de haber girado desconocido, muchos siglos, por plazas y gabinetes de la América y de la Europa, afortunadamente llegó á las manos de V[uestra] Em[inenci]a, que há muchos años deseaba poseer un monumento de aquella Nación [1899, p. 10].

Los cinco códices mayores que conforman el Grupo Borgia, al igual que los otros libros del México antiguo, fueron conservados en colecciones europeas como objetos "exóticos", desvinculados y enajenados de la cultura que los produjo. Más tarde y sin registro de procedencia entraron en el campo del conocimiento general, de esta manera:

- *Vaticano B (3773),* a fines del siglo XVI en el Vaticano (Roma, Italia),
- *Laud,* en 1636 en Canterbury, Inglaterra (identificado primero como libro egipcio),
- *Cospi,* en 1665 en Bolonia, Italia (identificado primero como libro chino),
- *Borgia,* a fines del siglo XVIII en Roma,
- *Fejérváry-Mayer,* en los años 20 del siglo XIX en Budapest, Hungría.

Los otros dos miembros del Grupo Borgia fueron encontrados en el propio suelo de México. La hoja *Fonds mexicain 20* era parte de la colección de Boturini, quien la debió de haber obtenido entre 1736 y 1743, pero cuya procedencia nunca explicó este autor.

Pero del séptimo miembro, el *Códice de Tututepetongo,* también conocido como *Códice Porfirio Díaz,* sabemos exactamente de dónde viene. La atribución a la región cuicateca se ve confirmada y precisada por un apunte en la valiosa obra inédita del historiador oaxaqueño Manuel Martínez Gracida (1847-1923), titulada "Peregrinación de los Yndios Oaxaqueños de 1895", manuscrito conservado en la Biblioteca del Estado de Oaxaca, donde describe cómo el códice había pertenecido a don Miguel de San Francisco, cacique de Tututepetongo en la región cuicateca (Oaxaca). Este don Miguel, hijo de don Gabriel de San Francisco, cacique en la época de la conquista española, recibió el cacicazgo, después de un pleito jurídico, en 1566. Cuando murió, el códice pasó a manos de sus descendientes, el último de los cuales lo vendió en 1886 a don José Pérez Calderón, dueño de la Hacienda de Tecomaxtlahuaca. En aquel entonces Martínez Gracida era oficial mayor de la Secretaría del Gobierno de Oaxaca, y, habiendo oído que "algunos extranjeros se interesaban por la posesión del Códice", empezó negociaciones con el dicho Pérez Calderón y logró que éste lo vendiera a la Presidencia de la República en 500 pesos.[1] Se trata de un dato de suma importancia, que con frecuencia es ignorado en las discusiones sobre el origen de los otros códices del Grupo Borgia.

Eduard Seler, quien dio su definición al Grupo Borgia, también hizo las primeras conjeturas acerca del área donde estos códices pudieron haber sido pintados. En su precursor artículo de 1887 "Der Codex Borgia und die verwandten aztekischen Bilderschriften" *(Gesammelte Abhandlungen,* tomo I, pp. 133-144), identificó todo el grupo como "azteca". Posteriormente observó que los frescos de Mitla, complejo arqueológico que había estudiado con detalle, se parecían mucho a las pinturas de los códices *Vindobonensis, Nuttall* y *Borgia.*[2]

En su breve comentario al *Cospi* (publicado por primera vez en 1900), Seler afirmó que el origen del *Borgia,* del *Vaticano B* y del *Cospi* mismo no se debía buscar cerca del reino de Moctezuma, sino en la región de la antigua cultura zapoteca, por ejemplo en Teotitlan, Tochtepec o Coatzacualco *(Gesammelte Abhandlungen,* I, p. 341).

[1] Para el texto completo del relato de Martínez Gracida, véase el comentario al *Códice Laud* en esta colección. Señalamos la importancia de la obra inédita de aquel historiador, injustamente un poco olvidado, también en los libros explicativos del *Vindobonensis* y del *Nuttall.*

[2] En 1895 Seler publicó una monografía sobre los frescos de Mitla, con sus dibujos (hechos en 1888). Posteriormente —en 1906— presentó un ensayo general sobre la zona arqueológica y los datos históricos —incluido en el tomo III de sus *Gesammelte Abhandlungen.*

El área de Coatzacualco, última en la lista, es la que Seler identificó como *Tlillan Tlapallan,* "el lugar del rojo y negro", "la región de las escrituras", que juega un papel importante en las sagas toltecas —allí se fue Quetzalcoatl cuando huyó de Tula—. El nombre es sugestivo, pero faltan indicaciones más claras. La atribución parece ser enteramente intuitiva.

Hay que recordar que en aquel tiempo todavía se andaba a oscuras en cuanto al lugar de origen de los códices *Vindobonensis, Nuttall* y otros, de los cuales ahora, por los trabajos de Alfonso Caso, sabemos que son obras mixtecas. En la atribución de aquellos documentos a la costa del Golfo de México, Seler erró totalmente *(Gesammelte Abhandlungen,* II, p. 927; III, p. 461).

En cuanto a aquellos tres lugares, el primero es el que se menciona con más frecuencia y consistencia. La opinión de Seler estuvo influida por la semejanza de las representaciones de Xochipilli en los *xantiles* (figuras policromadas de cerámica) de Teotitlan del Camino (Oax.) y en el Grupo Borgia:

> Ahora bien, esta identidad de la pintura facial en las dos figuras —la de barro de Teotitlán del Camino y en la de nuestra imagen del *Códice Borgia*— es de suma importancia. Por una parte, ella sola es, a mi ver, una prueba irrecusable de que hay que buscar el origen de los códices del grupo Borgia en esa región, o bien en una comarca habitada por gente de esa región [1963, I, p. 103].

En otro texto Seler afirma que los códices del Grupo Borgia provienen de la región de Tehuacan, Cozcatlan y Teotitlan del Camino *(Gesammelte Abahandlungen,* II, p. 927).

Para sus interpretaciones, Seler partió siempre del *nauatl,* e identificó a los dioses como los númenes aztecas, y a menudo leyó los signos pictográficos como palabras o expresiones de aquella lengua. Por ejemplo, la combinación de agua y fuego la interpretó correctamente como un signo de "guerra", por el difrasismo *atl tlachinolli,* "agua, fuego" que tiene precisamente este significado en *nauatl.* Ahora, no aceptamos esto como argumento para fijar la procedencia del códice, porque resulta que éste y otros difrasismos ocurren tanto en

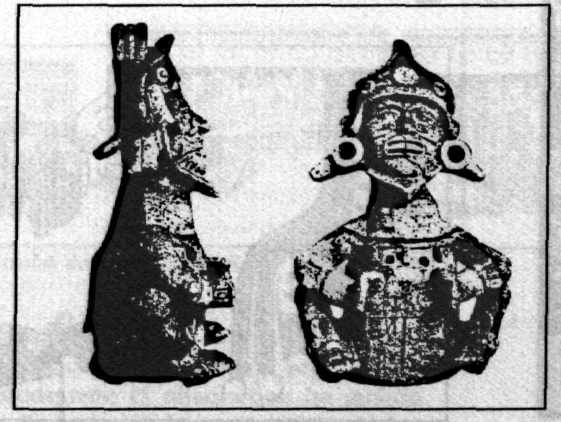
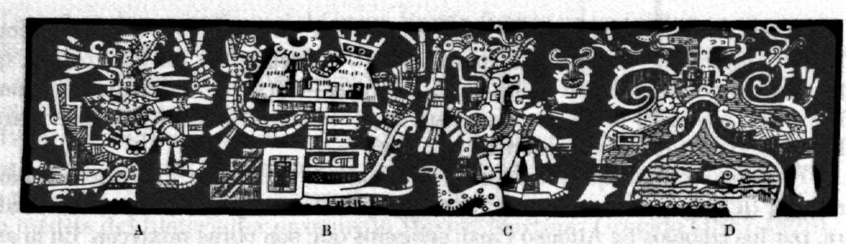
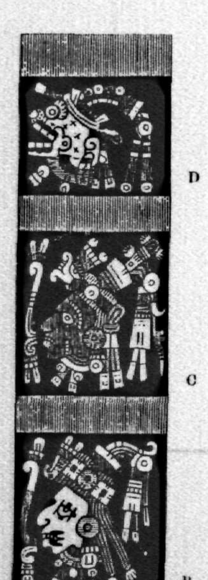
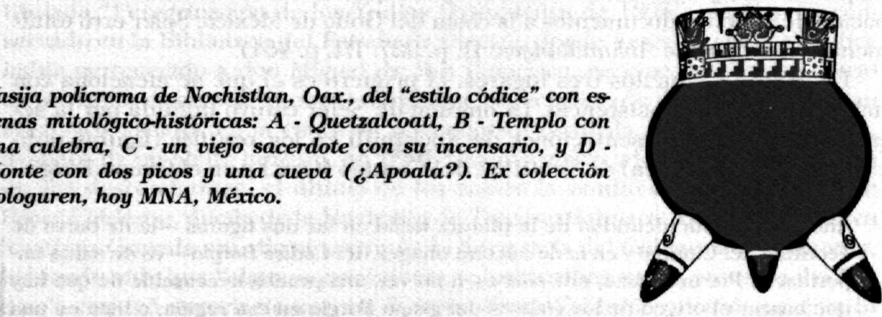


Figura de barro policromada, Teotitlan del Camino (según Seler, 1904-1909, I, Fig. 324; para los colores véase Seler, 1904, Lámina XLII).





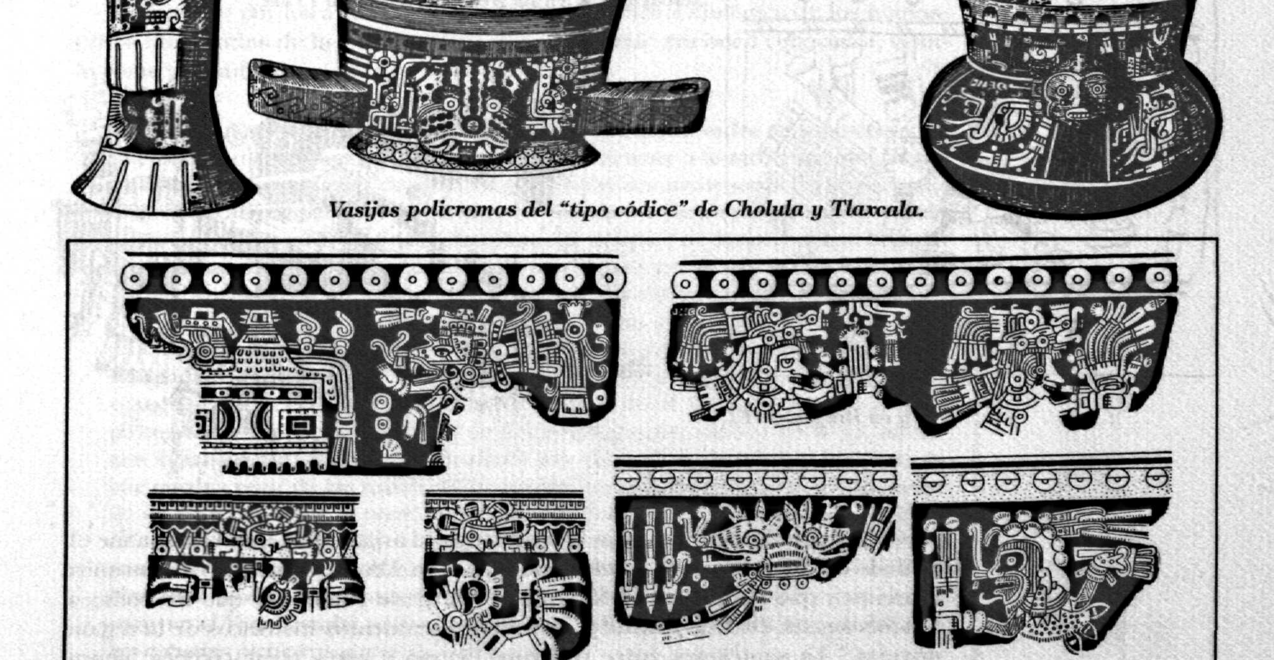


Vasija polícroma de Nochistlan, Oax., del "estilo códice" con escenas mitológico-históricas: A - Quetzalcoatl, B - Templo con una culebra, C - un viejo sacerdote con su incensario, y D - Monte con dos picos y una cueva (¿Apoala?). Ex colección Sologuren, hoy MNA, México.

Las pinturas en otra vasija polícroma de Nochistlan, Oax., muestran una notable semejanza estilística con los dibujos del* Cospi. *Ex colección Sologuren, hoy MNA, México.



El difrasismo mesoamericano "agua y fuego" para "guerra"* (atl tlachinolli *en* nauatl, nduta ndecu *en mixteco).

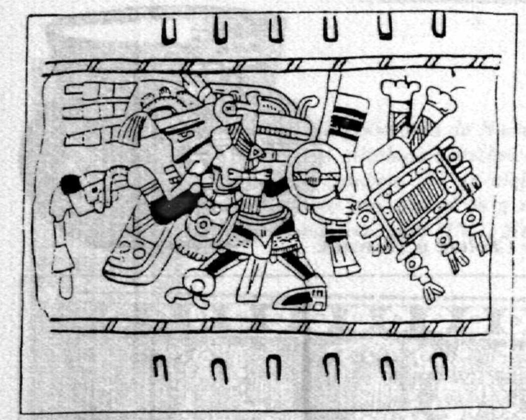


Vasijas policromas del "tipo códice" de Cholula y Tlaxcala.

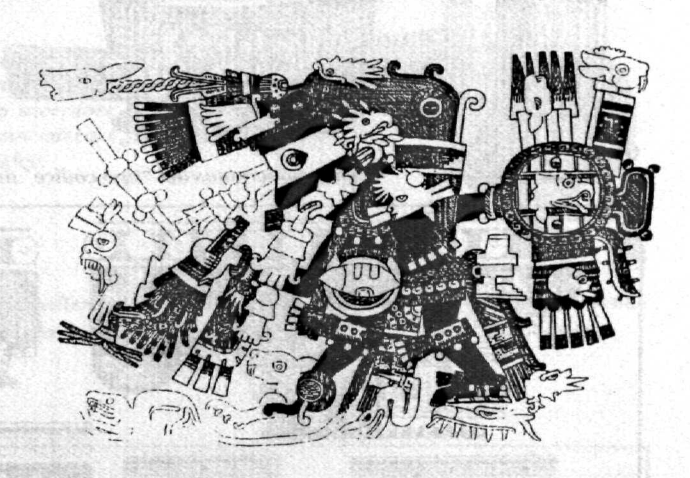
Murales de Mitla, según Seler.

nauatl como en otras lenguas mesoamericanas. Y lo mismo puede decirse de muchos símbolos, nombres de dioses, etcétera. El método seguido por Seler en sus atribuciones es fundamentalmente el mismo que ha guiado a estudiosos posteriores y combina dos factores: *1)* la comparación de los códices con artefactos y monumentos arqueológicos conocidos, y *2)* la intuición personal.

Un elemento importante en las discusiones más recientes fue el descubrimiento de los frescos postclásicos en dos altares en Tizatlan, Tlaxcala. En sus publicaciones del hallazgo (1927), tanto Alfonso Caso como Eduardo Noguera señalaron la semejanza entre estos murales y los códices del Grupo Borgia, siendo el paralelo más obvio la representación del dios Tezcatlipoca en el *Códice Borgia*, (p. 17).



Tezcatlipoca, en un fresco de Tizatlan (Tlax.)



y en Borgia, *p. 17.*

Otro factor determinante en la búsqueda del origen del Grupo Borgia fue el análisis del *Mapa de Teozacualco* que el mismo Alfonso Caso hizo en los años cuarenta y que publicó en 1949, y en el que pudo establecer que los códices *Vindobonensis, Bodley, Nuttall* y otros eran documentos históricos de la región mixteca.[3] La semejanza entre el Grupo Borgia y estos otros códices, ahora identificados como mixtecos, dirigió la mirada de los investigadores otra vez hacia Oaxaca. De nuevo se recordaron los paralelos en los frescos de Mitla. Ya en la influyente síntesis *Arte precolombino de México y de América Central* de Salvador Toscano (1944, segunda edición 1952), se nota claramente la posibilidad de que el Grupo Borgia se hubiera originado en la Mixteca.

[3] Para una descripción analítica de las importantísimas implicaciones de este descubrimiento, véanse los libros explicativos de los códices *Vindobonensis* y *Nuttall* en este serie, así como Jansen (1990).

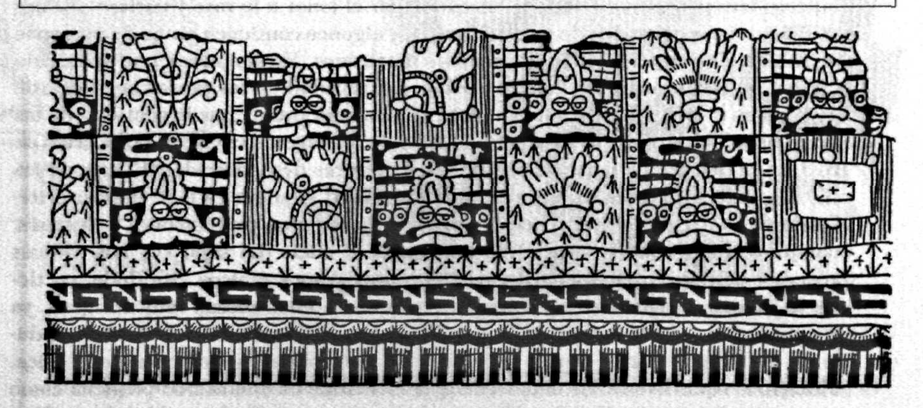
En 1961 Karl Anton Nowotny publicó su nueva y monumental síntesis sobre el Grupo Borgia, *Tlacuilolli*. Aunque dirigía su atención principalmente a las cuestiones del contenido de los códices y no estaba tan interesado en la problemática de su procedencia —y, por no haber tenido jamás la oportunidad de hacer trabajos de campo en México mismo, tampoco tuvo conocimiento de muchos artefactos y monumentos no publicados— Nowotny incluyó una serie de reflexiones metodológicas sobre la cuestión de las escuelas de pintura y los posibles lugares donde trabajaron los antiguos pintores.

Guiándose por los avances en el estudio histórico y filológico de los manuscritos iluminados de la Europa medieval, de los que era buen conocedor, señaló como preámbulo:

> Durante siglos los manuscritos indígenas han sido preservados en gabinetes y bibliotecas europeas, donde fueron colocados por el amor a lo raro y curioso. No faltaron intentos ocasionales de interpretarlos, y algunos contienen notas de personas que sabían algo superficial de los asuntos mexicanos. Varias piezas han aparecido también posteriormente en México mismo. La cantidad de las piezas que llegaron a Europa en el siglo XVI era naturalmente mucho más grande que la cantidad de las ahora disponibles. Esto ya lo prueba la lista de los objetos enviados por Cortés en 1519, en la que se enumeran varias de tales pinturas desaparecidas. El arte de los pintores individuales es de muy diferente nivel. Ni siquiera es fácil indicar criterios para determinar si un códice fue pintado en la época prehispánica o después, cuando su historia no se puede rastrear hasta el inicio del siglo XVI. Los códices proceden de diferentes regiones y de diferentes grupos étnicos. Sin duda, no tienen la misma antigüedad. Posiblemente hay entre ellos piezas muy antiguas, ya que pueden venir de las manos de un adivino humilde o de un archivo bien cuidado de un templo. Por lo pronto no es posible determinar su posición cronológica. Además, la cantidad de los manuscritos preservados es demasiado pequeña como para poder hacer aquellas fructíferas consideraciones históricas que sí son posibles en el caso de los manuscritos ilustrados del Viejo Mundo. Desde luego hubo, como en el Viejo Mundo, copias con errores ocasionales, recopilaciones de diferentes escuelas pictóricas, etcétera [1961, p. 195].

Haciendo siempre hincapié en la urgente necesidad de más investigaciones arqueológicas sobre la distribución del estilo y la iconografía del arte posclásico, Nowotny propuso ciertas conjeturas acerca del origen de los diferentes códices, refiriéndose a los pocos hallazgos que hasta entonces se habían dado a conocer (los frescos de Tizatlan, las cerámicas de Cholula y Nochixtlan). Distinguió un "estilo azteca-mixteco" en varias provincias, como: el Valle de México, Malinalco, Cholula-Tlaxcala, la Mixteca Alta, Mitla (1968, p. 20) y propuso para cada códice un lugar de origen dentro de este marco:

- El *Códice Borgia*, probablemente fue pintado en la región Cholula-Tlaxcala, por su semejanza con los frescos de Tizatlan y con la cerámica policroma de laca encontrada en aquellas partes (1968, p. 19).
- El *Cospi*, por sus paralelos con decoraciones en la cerámica mixteca encontrada en el área de Nochixtlan, probablemente es un producto de la Mixteca Alta, pero de una fase posterior a aquella en que se pintó el *Vindobonensis* (1968, p. 18).
- El *Vaticano B*, por su parecido al *Vindobonensis reverso* en cuanto al estilo, es atribuible a la parte sur de la Mixteca (1961, p. 160).
- El *Fejérváry-Mayer* y el *Laud* muestran la misma rigidez de composición que algunos frescos de Malinalco, aunque éstos son demasiado fragmentarios para decir algo con seguridad (1961, p. 16).[4]



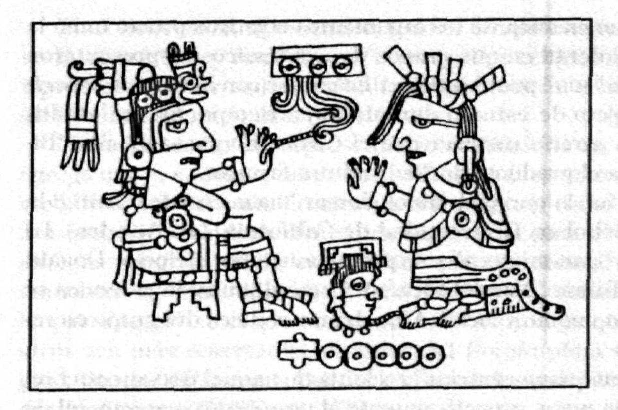




Una banda decorativa en los frescos de Tizatlan, con una franja de grecas y plumas, y cuadretes con manos, púas de maguey, alacranes, etcétera (según Caso y Nowotny).

Copa doble que procede de Tlaxcala, con una decoración de cráneos, cuchillos, manos cortadas y preciosos espejos humeantes (?). Museo Nacional de Antropología, México (según Caso, 1927.)

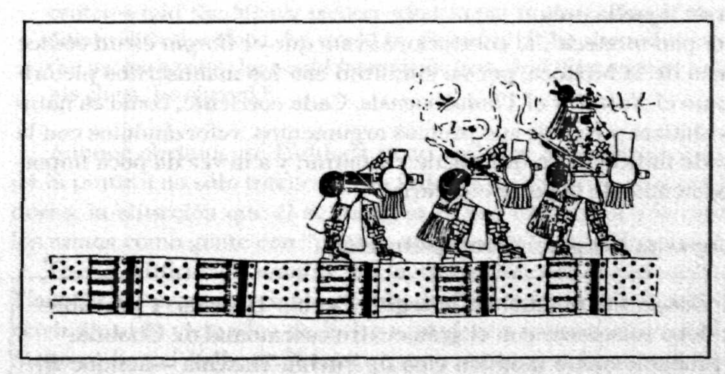
[4] Véase la presentación gráfica de Anders en su introducción a la edición facsimilar del *Códice vaticano B* (ADEVA, Graz, 1972).



Vindobonensis reverso, *p. V-2: el Señor 5 Movimiento (de la dinastía de Tilantongo).*



Vaticano B, *p. 87: el Patrono divino del día lagarto.*



Restos fragmentarios de los frescos de Malinalco (según Marquina).

A partir de los estudios de Caso y de Nowotny y en el contexto de cada vez más fuentes arqueológicas para hacer comparaciones, en la década de los años sesenta se desarrollaron básicamente dos corrientes en la búsqueda del origen del Grupo Borgia —y especialmente del *Códice Borgia* mismo.[5]

[5] Para un resumen de las investigaciones y discusiones, con la bibliografía pertinente, véase el artículo de John B. Glass ("A Survey of native Middle American Pictorial Manuscripts") en el tomo 14 del *Handbook of Middle American Indians* (1975).

Lo que empezó como un examen de los argumentos objetivos pronto tomó la forma de una polémica violenta en que grupos de académicos se presentaron como los "campeones" de "sus" pueblos, identificándose con la cultura específica que había sido su objeto de estudio durante tanto tiempo. En acalorados debates cada especialista parecía sostener que el *Códice Borgia* —aquella "Biblia" y obra maestra— era el producto de "su" cultura favorita.

La primera "escuela" fue la que podríamos llamar "naua-céntrica", dirigida por el doctor Henry B. Nicholson (Universidad de California, Los Angeles). La otra recibió el nombre de "pan-mixteca" y su protagonista fue el doctor Donald Robertson (Universidad Tulane, Nueva Orleans). Como dijimos, la polémica se centró en el *Códice Borgia* mismo y localizó los demás códices del grupo en relación con éste.

En síntesis, la "corriente naua-céntrica" reclama que aquel documento precioso pertenece a la región *naua*, específicamente al gran centro ceremonial de Cholula, pero también las áreas adyacentes en los estados de Puebla y Tlaxcala pueden ser consideradas. Sus argumentos: los frescos de Tizatlan y la cerámica policroma de aquella área.

La "corriente pan-mixteca", al contrario, afirma que el *Borgia* es un códice mixteco, producto de la Mixteca, por su similitud con los manuscritos pictóricos mixtecos como el *Nuttall* y el *Vindobonensis*. Cada corriente, como es natural, procede a enfatizar y repetir sus propios argumentos, reforzándolos con la mayor cantidad de indicaciones que puede encontrar, y a la vez da poca importancia a los argumentos de la parte contraria.

Nicholson presenta la siguiente reconstrucción:

- El *Códice Borgia* fue pintado en la región Puebla-Tlaxcala, y probablemente se debe relacionar con el gran centro ceremonial de Cholula.
- El *Cospi* probablemente también vino de Puebla-Tlaxcala —aunque no es imposible que se originara en la Costa del Golfo.
- El *Vaticano B* es problemático *("a problem child")*, probablemente procede también de la región Puebla-Tlaxcala, pero no se puede excluir la posibilidad de que venga de la Mixteca o de la Costa del Golfo.
- El *Fejérváry-Mayer* y el *Laud* se pueden atribuir a la parte sur de la Costa del Golfo.
- La hoja *Fonds Mexicain 20* sí es un documento mixteco.

Esta distribución de los orígenes de estos códices ha sido repetida en varios manuales recientes y se vio reforzada por el estudio que Anawalt (1981) hizo de las vestimentas en los manuscritos pictóricos.

Para Robertson, al contrario, todo el Grupo Borgia, menos tal vez el *Vaticano B,* es mixteco y consiste en "manuscritos religiosos mixtecos". Varios investigadores familiarizados con el material mixteco, como Furst (1978) y Ramsey (1982), han apoyado esta posición.

John Paddock, un representante original de la corriente "pan-mixteca", agrega que, a su juicio, también el *Vaticano B* es mixteco porque "el estilo mixteco debe existir tanto en ejemplares expertos como torpes" (1985b, p. 362). Sin embargo, Paddock tiene otra sugerencia para el *Borgia.* Comparando las escenas sangrientas de este códice con representaciones similares en otros manuscritos, especialmente el *Códice Nuttall,* introduce un argumento "paleopsicológico" en el que se denota una "actitud psíquica diferente": donde los otros son más reservados, el autor del *Borgia* pinta verdaderos "ríos de sangre", característica que Paddock conecta con el pueblo *naua.* Concluye, con mucha fantasía (1985b, p. 378):

> [...]the patron of Codex Borgia —apparently a nahua high priest at a large, wealthy center— told the Mixtec painter what to put in the codex. If the painter was too dainty with the blood, he would be corrected. If he showed it too prominently for the patron's taste, he would hear about that. And if he wanted to keep his heart in his chest, he obeyed.[6]

Aunque obviamente Paddock tiene razón en recordarnos que en la ejecución de la pintura no sólo intervinieron talleres de técnicos, sino también patrocinadores, la situación que él se imagina es una caricatura y la caracterización de los *nauas* como gente con "psique sanguinaria" nos parece un absurdo.

Una modificación notable de la atribución del *Borgia* a la región Puebla-Tlaxcala, se presenta en el artículo de Chadwick y MacNeish (1967), quienes reivindican la vieja idea de Seler y producen nuevos argumentos para atribuir dicho códice al Valle de Tehuacan, una región con fuerte presencia *naua,* pero a la vez cercana al ámbito mixteco. En el verano de 1982, la institución de Dumbarton Oaks (Washington D.C.) convocó a un seminario y un congreso especiales para reexaminar esta cuestión, en que participaron varios investigadores (entre ellos Nicholson, Robertson y los autores de esta introducción). A base de aquellas discusiones y de un detenido estudio personal, el arqueólogo Sisson (1983) escribió un resumen de los avances en los estudios del Grupo Borgia y presentó como su propia conclusión las siguientes atribuciones:

[6] "...el patrón que encargó el *Códice Borgia* —aparentemente un sumo sacerdote *naua* en un centro grande y rico— dijo al pintor mixteco qué tenía que poner en el códice. Si el pintor era demasiado delicado con la sangre, sería corregido. Si la mostraba demasiado abundante para el gusto del patrón, recibiría críticas. Y si quería conservar su corazón dentro del pecho, obedecía."

- El *Borgia,* a la región dominantemente *nauatl*-hablante de Tepeaca-Tecamachalco-Cuauhtinchan o el Valle de Tehuacan, donde se hablaba el *nauatl,* el popoloca, el mixteco y el mazateco.
- El *Cospi,* a la región *nauatl*-hablante alrededor de Cholula-Huejotzingo-Tizatlan,
- El *Vaticano B,* a una región en el suroeste del estado de Puebla, hacia Acatlan, donde se habla el popoloca y el mixteco.
- El *Fejérváry-Mayer* y el *Laud,* al sur del Valle de Tehuacan o la Cañada, donde se habla el cuicateco.

Los argumentos iconográficos y estilísticos que se han presentado para identificar la región de origen de los códices del Grupo Borgia, generalmente consisten en señalar particularidades de las escenas como elementos "únicos y diagnósticos" y compararlas con otras fuentes figurativas, firmemente conectadas con determinados lugares —es decir, artefactos o monumentos arqueológicos— (otros códices, murales, cerámica pintada). En caso de coincidencia, se propone que el códice con tales características proviene del lugar en cuyo arte vemos las mismas características. Pero, obviamente, no es tan sencillo. La demostración se debilita y desvanece cuando resulta que los elementos seleccionados no son diagnósticos, o que el material con que son comparados no se limita a un lugar fijo, o que hay otras circunstancias que explican la coincidencia.

Lo primero que llama la atención al revisar las teorías, es que a menudo parten de la intuición o del criterio subjetivo del investigador. Como ejemplo de este modo de razonar citamos la atribución del *Fejérváry-Mayer* y *el Laud* a la región de la Costa del Golfo:

> Although some of the resemblances to Maya art and iconography claimed for these manuscripts (360 day count, bar for 5, various individual motifs, etc.) do not hold up too well under analysis, enough remains, perhaps, to be suggestive. The basic difficulty in taking this southern Gulf Coast theory too seriously is the complete lack of evidence at the present time that the style of these 2 pictorials ever flourished there [Nicholson, 1966, p. 155.].[7]

[7] "Aunque algunas semejanzas con el arte y la iconografía mayas, que se han reclamado para estos manuscritos (la cuenta de 360 días, la raya que significa 5, varios motivos individuales, etc.), no aguantan bien el análisis, quizás queda lo suficiente para ser sugestivo. La dificultad básica de tomar en serio esta teoría sobre el sur de la Costa del Golfo es la falta total de evidencia —hasta ahora— de que el estilo de estos dos manuscritos pictóricos jamás floreció allí."

Vimos otro ejemplo en la indecisión de Seler, quien en un estudio notaba la semejanza del *Borgia* con los murales de Mitla, pero en otro más bien lo comparó con los *xantiles* de Teotitlan del Camino. Para Nowotny no hubo duda de que el paralelo en Tizatlan localizara el *Borgia* definitivamente en Cholula-Tlaxcala. El estilo de Mitla, a su juicio, era muy diferente. Afirmó terminantemente:

> Debemos repetir que estas características estilísticas son muy difíciles de distinguir y de describir. De ahí que se puedan producir fácilmente interpretaciones erróneas, como por ejemplo la conexión del *Códice Borgia* con Mitla [1968, p.19].

A su vez, Robertson (1963), considerando las pinturas de Tizatlan como meras copias, derivativas del arte mixteco, volvió a insistir en que el estilo de los murales de Mitla es muy similar al *Códice Borgia,* especialmente en cuanto a la fina calidad de sus líneas. Nicholson (1966) está de acuerdo en que el estilo de Tizatlan es "provinciano", pero, desde luego, lo considera derivativo de Cholula en vez de la Mixteca. El círculo se cierra cuando Nowotny, en su comentario al *Códice Borgia,* habla de "la indudable conexión cultural entre Cholula y la Mixteca" (1976, p. 25; *cf.* 1961, p. 15).

Aunque miran el mismo material, los investigadores citados llegan a conclusiones muy diferentes. Además, en sus comparaciones confunden frecuentemente diferentes aspectos. Donald Robertson ha hecho algunas observaciones metodológicas importantes, distinguiendo en primer lugar entre el estudio iconográfico y el análisis del estilo. La iconografía, que enfoca el significado de las imágenes (estudiando las convenciones formales del lenguaje pictórico, así como los motivos y los temas del contenido), sirve más bien para comparar las expresiones artísticas de teologías o ideologías diferentes (o interpretaciones diferentes de una teologia común), y tiene menos relevancia en la distinción entre los productos de arte de diferentes lugares dentro de una misma tradición religiosa (Robertson 1966, p. 299). De ahí que es preferible para la cuestión que aquí nos ocupa un análisis formal del estilo, de acuerdo con el método elaborado por Giovanni Morelli, quien, basándose en los detalles a primera vista insignificantes, logra reconocer y definir la mano individual del pintor.[8]

[8] En los años setenta del siglo pasado, Morelli propuso un nuevo método para determinar si algún cuadro era obra de tal o cual pintor, que consiste en examinar con mucha precisión las peculiaridades del estilo en los detalles de la pintura, con un catálogo riguroso de los lóbulos de las orejas, los dedos, las uñas, etcétera. Para una reflexión interesante sobre este método y el lugar que occupa en la historia de las ideas, véase Ginzburg (1986).

Pero no se ha hecho aún tal estudio metodológico de los materiales relevantes, de modo que —insistimos— las afirmaciones se basan, hasta ahora, en impresiones subjetivas. Revisemos brevemente los apartados principales de esta argumentación comparativa.

Advertencia: En esta obra el lector encontrará voces como *nauatl, ciuacoatl,* etc., escritas así, en cursivas, sin hache y sin acento, en vez de en la forma "tradicional": náhuatl, cihuacóatl. En efecto, la Real Academia Española prescribe, en voces hispanas, el uso de la hache en las sílabas *hua, hue (hua*rache, *hue*vo, alde*hue*la, etc.), no tanto por razones etimológicas (huevo < latín *ovum),* sino como signo gráfico de una cuestión fonológica: en estas sílabas la *hu-* no desempeña función de vocal sino de fonema consonántico /w̥/: /w̥é.bo/. La misma razón tiene la prescripción del uso de la hache en la sílaba *hie,* en que *hi-* representa el fonema consonántico /y/ o /ŷ/: hierba = /ŷér.ba/.

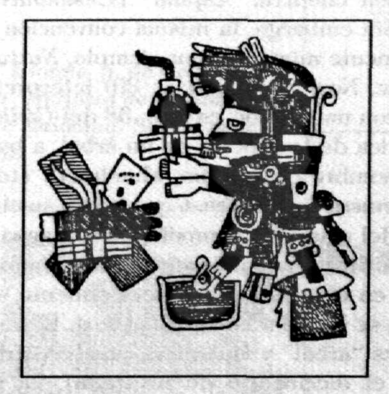
Sin embargo, dicen los autores en el libro explicativo del *Códice borbónico:* "Originalmente, los aztecas —al igual que otros pueblos mesoamericanos— registraron sus textos literarios y filosóficos en libros pictográficos como este códice. Después de la invasión española se introdujo el alfabeto latino, que permitió, tanto a los misioneros españoles (como fray Bernardino de Sahagún) como a los intelectuales indígenas mismos, escribir fonéticamente los relatos históricos, religiosos y de todo tipo."

Así pues, los autores consideran que, desde el siglo XVI, el *nauatl* se ha escrito con caracteres latinos —y no meramente que sus voces se hayan españolizado—. Por ello, en estos libros explicativos de los códices, sus voces se consideran en la misma forma que las de cualquier otro idioma distinto del español, y como tales se escriben en cursivas (como escribiríamos, *v. gr.,* la palabra francesa *naïve).* Con excepción de las citas —en que se respetan las grafías de la obras consultadas—, se procura, en la medida de lo posible, no españolizar las voces del *nauatl.* El uso de cursivas no rige, por supuesto, para nombres propios —v. gr., Quetzalcoatl—, como no escribiríamos, por ejemplo, François en cursivas. En general —no siempre—, la ortografía que siguen los autores es la de fray Alonso de Molina *(Vocabulario en lengua castellana y mexicana...* [1571], Porrúa, México, 1970) y, sobre todo, fray Bernardino de Sahagún y sus Informantes *(Códices matritenses* y *Códice florentino)*. De acuerdo con este criterio ortográfico, la hache marca una aspiración; *v. gr., pinauhqui* /pi.náuȟki/: 'vergonzoso'. En cuanto a los acentos, salvo raras excepciones, las palabras en *nauatl* son graves (la penúltima sílaba es la tónica: /ná.w̥atl/, /pa.pá.lotl/), por lo cual esta lengua no precisa de acento gráfico. *[E.]*

III. El idioma

NO SE HAN ENCONTRADO en el Grupo Borgia indicaciones inequívocas de la lengua hablada por sus autores. Eduard Seler ha sugerido que algunas combinaciones de signos se pueden explicar como expresiones idiomáticas en lengua *nauatl,* pero ninguno de sus ejemplos es conclusivo. Tales expresiones —generalmente difrasismos— se repiten en varias lenguas mesoamericanas: la frase "piedra y palo", es decir "castigo", vimos que se encuentra en *nauatl,* mixteco y maya, así como "agua y fuego", expresión que significa "guerra", ocurre en *nauatl,* otomí, mixteco, y otras lenguas más.

La comunidad de pueblos mesoamericanos usa un mismo lenguaje figurativo, que es el que se ve en las pinturas de los códices.

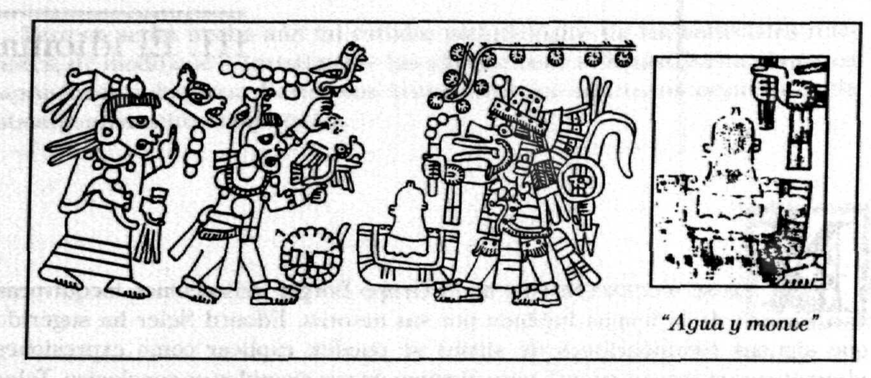




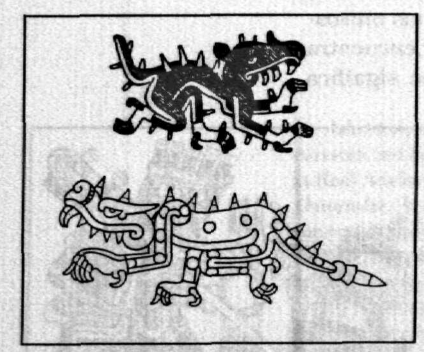
***Agua y monte, difrasismo que significa "comunidad"* (Borgia, pp. *14, 54*).**

En las representaciones jeroglíficas de los nombres de lugares y de personas se encuentran a menudo escrituras fonéticas, pero esta categoría de signos es propia de los códices narrativos, no de los manuscritos mánticos.[1]

[1] Para una caracterización de este sistema de escritura fonética, véase el libro explicativo del *Códice vindobonensis,* en esta colección.



El difrasismo que significa "comunidad" **(Vindobonensis, *p. 48).***



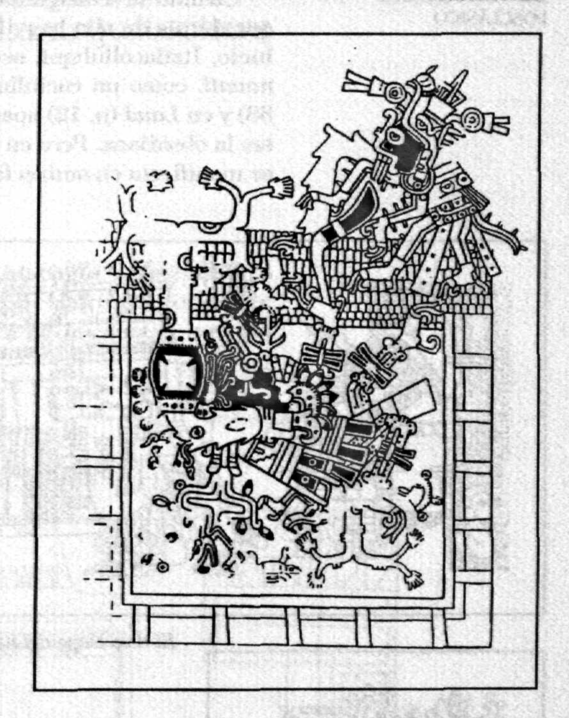
El lagarto espinoso **(Borgia, *p. 18 y* Nutall, *p. 75).***

Los pocos casos de complementos fonéticos que se ha tratado de identificar en el Grupo Borgia, no son convincentes. Un ejemplo ilustrativo de las trampas de este razonamiento es la teoría de Seler acerca de que la convención de dibujar el lagarto con un cuerpo lleno de puntas o espinas se debe al hecho de que en *nauatl* el nombre de ese animal, *cipactli,* tiene cierta semejanza fonética con *tziuactli,* "espina" *(Gesammelte Abhandlungen,* II, p. 453). Sin embargo, la misma convención se encuentra en códices netamente mixtecos (por ejemplo, *Nuttall,* p. 75). De manera semejante, Nowotny (1976, p. 29) interpretó la combinación de un árbol con un tambor, en la p. 38 del *Códice Borgia,* como escritura fonética de la especie de un árbol, a base de un juego de palabras: el nombre del sabino, ahuehuete *(taxodium mexicanum; taxodium mucrunatum, Ten.),* que según su etimología *nauatl* significa "viejo del agua", se compone de *atl,* agua, y *ueuetl,* "viejo", palabra esta última que puede significar además "tambor".

Pero aun en el caso de que efectivamente se tratara de un juego de palabras, éste no se limita a la lengua azteca. El sauce se llama *yutnu ñuu* en mixteco: *yutnu* es "árbol" y *ñuu,* entre muchas otras cosas, puede significar "atabal" (véase el diccionario de Alvarado). Es notable que muchos glifos de nombres de los dioses dan lecturas precisas en *nauatl.* En el *Cospi,* tal como en el *Borbónico,* se pinta al dios Tepeyollotl efectivamente como un "corazón del monte", de acuerdo con el significado de su nombre.

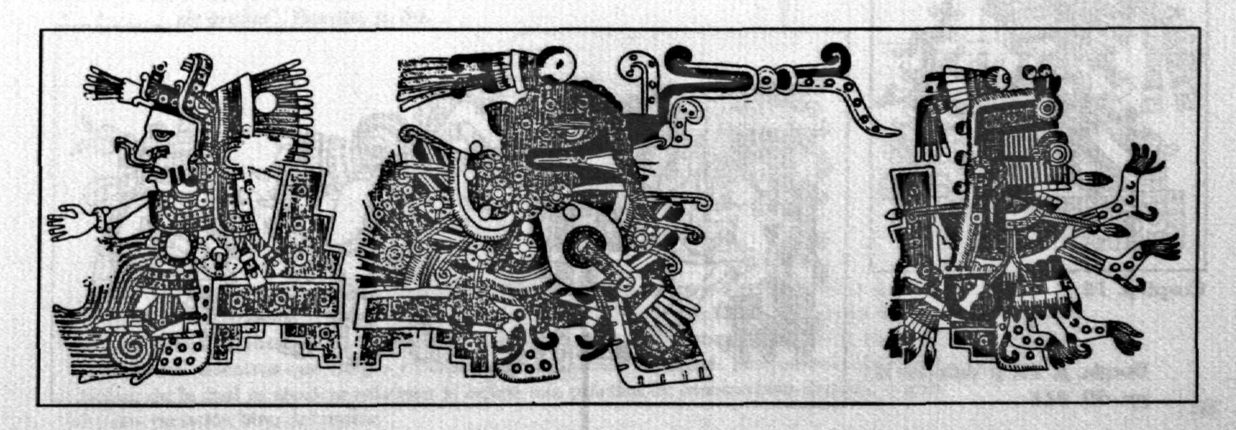
Así, encontramos frecuentemente a Chalchiuhtlicue, "Señora de la Falda de Jade" *(Borgia,* p. 65; *Vaticano B,* p. 53; *Fejérváry-Mayer,* p. 3; *Laud,* p. 41; *Cospi,* p. 9); a Chalchiuhtotolin, "Guajolote de Jade" *(Borgia,* p. 64; *Vaticano B,* p. 65), y la figura compleja de Itzpapalotl-Itzcueye-Yollotlicue, "Mariposa de

Obsidiana, Señora de la Falda de Cuchillos de Obsidiana, Señora de la Falda de Corazones" *(Borgia,* p. 66), etcétera. Ahora bien, conocemos tales nombres por las fuentes *nauas,* pero no es posible afirmar hasta qué punto eran nombres comunes en toda Mesoamérica. Simplemente, no conocemos sus paralelos en otras lenguas porque no se han registrado. No hay que confundir la ausencia de datos con la evidencia negativa. Donde faltan fuentes, no podemos inferir nada.

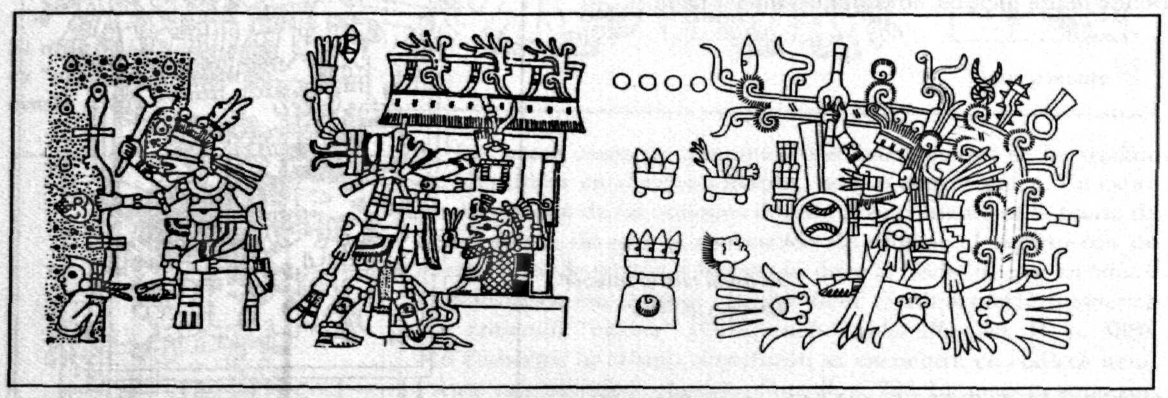


El árbol con el tambor* (Borgia, *p. 38).

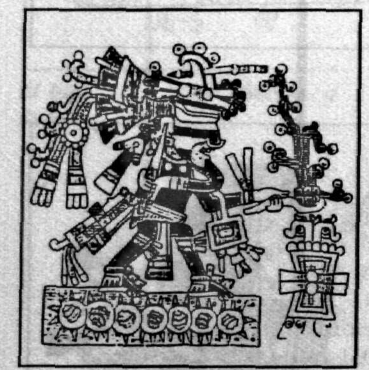
La "Señora de la Falda de Jade"* (Borgia, *p. 65), el "Guajolote de Jade"* (Borgia, *p. 64) y la "Mariposa de Obsidiana, Señora de la Falda de Cuchillos de obsidiana, Señora de la Falda de Corazones"* (Borgia, *p. 66).



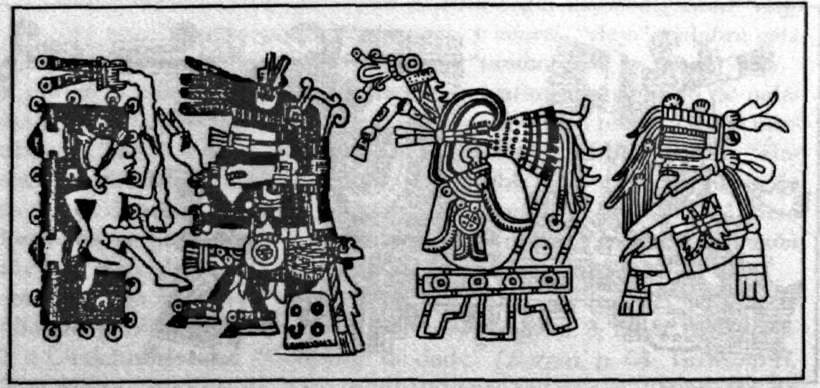
Cuando la iconografía de los dioses es distinta, tampoco podemos concluir que detrás de ella hay diferencia de lenguas. En *Cospi* (p. 12), el dios ciego del hielo, Itztlacoliuhqui, se pinta de acuerdo con el significado de su nombre en *nauatl*, como un cuchillo encorvado de obsidiana. En *Fejérváry-Mayer* (pp. 27, 33) y en *Laud* (p. 12) aparece de manera muy diferente, como Tezcatlipoca Azul, sin la obsidiana. Pero en *Borgia* (pp. 12, 15, 50, 69) y en *Vaticano B* (pp. 60, 91) se manifiesta en ambas formas, con el cuchillo encorvado de obsidiana y sin él.

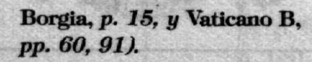


El dios ciego del hielo, Ixtlacoliuhqui (Fejérváry-Mayer, *pp. 27, 33 y* Laud, *p. 12).*



Cospi, *p. 12.*

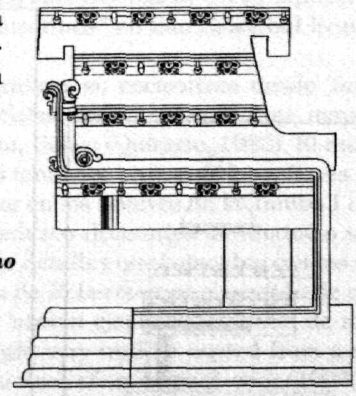




Borgia, *p. 15, y* Vaticano B, *pp. 60, 91).*

IV. La arquitectura

ALGUNOS EDIFICIOS en el *Códice Borgia* tienen un techo "con orejas", es decir con extensiones a los lados, que cubren aperturas por donde puede salir el humo. La misma forma arquitectónica se encuentra hoy día entre los popolocas y los mazatecos (sur del estado de Puebla y noroeste del estado de Oaxaca). Además la vemos en el *Códice Egerton* (pp. 6 y 15), que proviene de la Mixteca Baja. Pero no hay modo de determinar la difusión de este fenómeno en la época precolonial.[1]

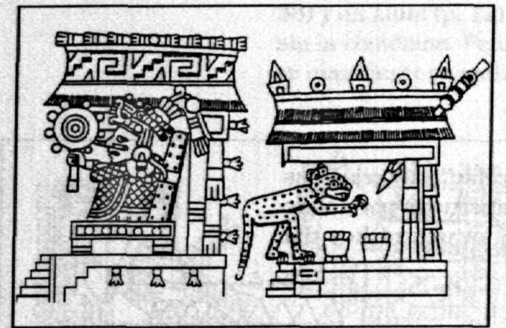


Templo del Cielo con "techo de orejas"*, Borgia, *p. 34.

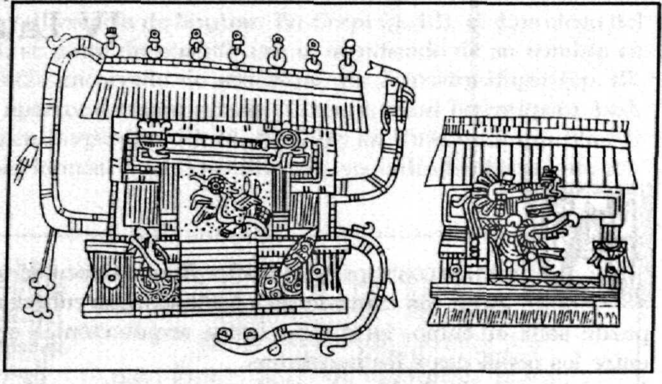
Templo con "techo de orejas", el Templo del Cielo de Tilantongo,* Códice Egerton, *p. 6.

[1] Es interesante notar que el templo con el "techo de orejas" en el *Códice Egerton* aparece en el jeroglifo de Tilantongo, lugar principal de la Mixteca Alta. Sisson (1983) encuentra que los tipos de techos en *Vaticano B, Fejérváry-Mayer* y *Laud* son los más similares a los de los códices mixtecos, mientras que *Borgia* y *Cospi* muestran menos similitud. Pero es una diferencia relativa, de la cual ni siquiera sabemos si refleja una práctica de construcción distinta, o más bien una variación libre del pintor.

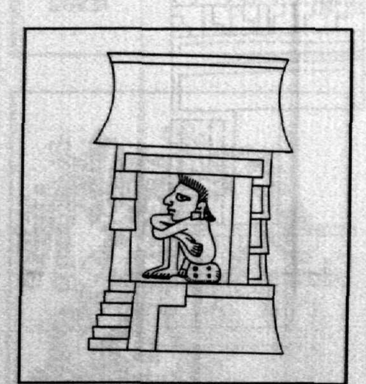
Los tipos de templos y sus techos:



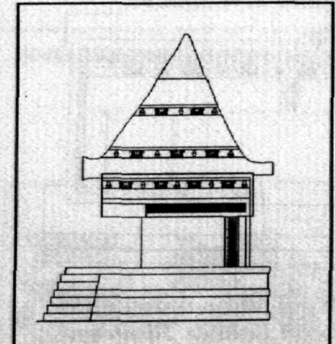
Fejérváry-Mayer *(pp. 30 y 26),*



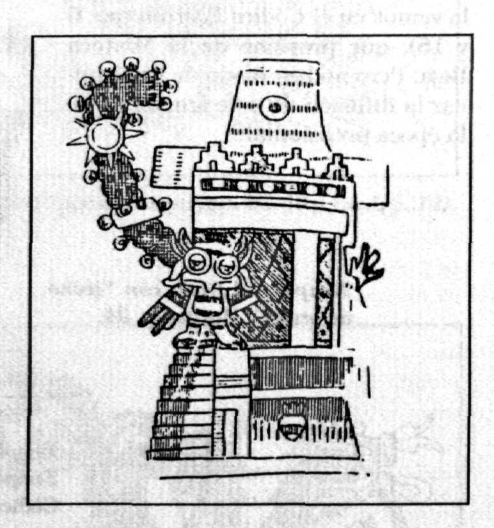
Vaticano B *(pp. 14 y 9),*



Laud *(p. 32),*



Borgia *(p. 33),*



y Cospi *(p. 12).*

V. Los murales y la cerámica

SON INNEGABLES las semejanzas, por una parte, y algunas diferencias, por otra, entre los códices y los pocos frescos posclásicos que se han conservado. Esto vale tanto para Mitla como para Tizatlan. Los frescos recién descubiertos en Ocotelulco, Tlax., demuestran que el estilo de Tizatlan no es un fenómeno aislado.

Hay otros frescos similares, de no menor importancia, pero menos espectaculares y por eso menos utilizados en esta discusión. Un ejemplo es la pintura que decora la cueva llamada "Los Tecotines" en San Cristóbal Ecatepec, Mex. (Du Solier, 1939).[1]

Semejanzas estilísticas e iconográficas se encuentran desde Tamuín en la Huaxteca (Du Solier, 1946; Ochoa Salas, 1979) hasta el área maya, como en Tulum (Robertson, 1970) o Santa Rita, Belice (Quirarte, 1982). El mismo patrón disperso e inconcluso emerge cuando tomamos en cuenta los relieves en piedra y estuco: lo mismo en el arte azteca que en los relieves de la Tumba I de Zaachila y en tantos otros monumentos o artefactos decorados de distintas subregiones de Mesoamérica, se pueden encontrar detalles que coinciden con los códices.

Muy importante es la observación de Robertson en el sentido de que los pintores de los murales probablemente usaron ejemplos en forma de manuscritos pictóricos: The Tizatlán painting might very well be copied from a manuscript model; the Borgia figure has the assurance of an original work (1963, p. 159).[2]

En cuanto a la cerámica, existe todo un conjunto de vasijas policromadas, pintadas en el Posclásico, que eran usadas por la élite en las ceremonias de la corte o de los ritos religiosos. A menudo son decoradas con figuras de los dioses y con otros motivos que tienen sus paralelos estilísticos e iconográficos en los códices, de tal modo que se ha acuñado el término "cerámica tipo códice". Por

[1] Probablemente no se trata de una representación de Quetzalcoatl en aquella pintura (como dice Du Solier), sino de un sacerdote de la Muerte.

[2] "La pintura de Tizatlan muy bien podría ser copia de un modelo manuscrito; la figura del Borgia tiene la seguridad de una obra original". La misma práctica usar de libros como modelos se conoce de los pintores de los frescos romanos (en Pompeya y otros lugares).

otra parte, tanto en los códices históricos como en los del Grupo Borgia figuran vasijas cuyas formas y decoraciones son semejantes a las de la cerámica hallada en excavaciones arqueológicas. Los investigadores "naua-céntricos" suelen resaltar la cerámica policroma laca del área de Cholula o los productos del señorío de Teotitlan del Camino, que incluía el Valle de Tehuacan. Por su insistencia sobre aquellos lugares como centros del estilo "tipo códice" casi nos convencen de que todos los códices debieron de haberse originado aquí, hasta que nos acordamos de la existencia de códices como el *Nuttall* y el *Vindobonensis,* que sin duda son productos de la Mixteca Alta. A su vez, los que pertenecen a la "corriente pan-mixteca" cuestionan el origen exacto de aquella "cerámica de Cholula" y prefieren las vasijas de Nochixtlan o de Zaachila como punto de referencia.[3]

El problema es que aquella iconografía, aquel estilo pictórico y aquellas formas tuvieron una amplia distribución y se han encontrado en gran parte de Mesoamérica. Todavía no se ha podido hacer una subdivisión detallada de ese "estilo-horizonte", que nos llevaría a reconocer con más precisión las variantes regionales. La cuestión se complica porque especialmente la cerámica élite de que aquí se trata solía ser mercancía que se transportaba por largas distancias. Muchas veces no es propia del lugar donde se encuentra. Y aunque lo fuera, es dudoso que los talleres que se dedicaban a pintar códices hubieran seguido la moda local de los que decoraban la alfarería.

[1] Cerámica policroma laca con decoraciones muy semejantes a las escenas de los códices, se encontró en los valles centrales, en la metrópoli azteca (Sanders, Parsons y Santley, 1979; Pasztory, 1983), así como en el área de Cholula, el sur del estado de Puebla y Tlaxcala (Noguera 1954; Marquina, comp., 1970; Gorenstein, 1973; Muller, 1978), pero también en la Costa Atlántica, el estado de Veracruz (Strebel, 1904; Medellín Zenil, 1960), en la Mixteca y en el Valle de Oaxaca (Paddock, comp., 1966; Caso, Bernal y Acosta, 1967; Bernal y Gamio, 1974; Gallegos, 1978). El lazo de los *xantiles* de Teotitlan del Camino con el Grupo Borgia viene a ser reforzado por los motivos decorativos en otras categorías de cerámica de la misma área (Coxcatlan policroma, Teotitlan Inciso) y del mismo periodo posclásico, denominado allí "fase Venta Salada" (MacNeish, Peterson y Flannery, 1970). Sisson observa que —si bien es cierto que los motivos decorativos de la cerámica que figura en los códices coinciden con el conjunto Teotitlan Inciso— no hay una buena tradición policroma en aquella área: "At their best, local polychromes are drab." (1983, p. 654). Según algunos investigadores, gran parte de todas esas vasijas pertenece al "estilo mixteco" (véase la extensa definición que da Ramsey, 1982), mientras que otros se resisten a aceptar tal "expansionismo" mixteco (*cf.* Castillo Tejero, 1975). Llámese como se llame, las influencias de aquel estilo pictórico en la cerámica —lo mismo que en los murales— se notan desde la frontera norte de Mesoamérica, con hallazgos en la Huaxteca (Ochoa Salas, 1970) y Nayarit (von Winning, 1977) hasta la frontera sudoriental, el territorio quiché en Guatemala (Carmack y Larmer 1971) e inclusive en Costa Rica (Stone, 1982).

VI. Los códices

COMO EN EL CASO DE LA CERÁMICA y de los murales, resulta difícil clasificar los códices de acuerdo con su estilo y establecer grupos regionales. Además la mayor cantidad de los manuscritos pictográficos fue pintada después de la conquista (1521) y, por eso, afectada por la influencia europea, tanto en su estilo como en su contenido. El tema principal de aquellas obras tardías era la administración colonial y la reinterpretación de la historia para legitimar la posición de la élite nativa dentro de la nueva jerarquía. El grupo de pintores-sacerdotes que se dedicaba a producir documentos religiosos como los códices del Grupo Borgia, fue condenado a la ilegalidad y se extinguió.

Tenemos, sin embargo, algunos puntos de referencia, que, de nuevo, apuntan por un lado a los *nauas,* y, por otro, a los mixtecos. Son notables las correspondencias entre el Grupo Borgia y el *Códice borbónico,* que proviene de la región de Xochimilco (véase el comentario respectivo en esta misma colección). Otra obra comparable es el tardío *Códice telleriano-remensis,* que salió a la luz en Puebla y que se puede atribuir al círculo de Tenochtitlan y Cholula (Jansen, 1984).

Por otra parte, hay una notable semejanza estilística e iconográfica en algunos códices de la Mixteca Alta, especialmente el *Vindobonensis* y el *Nuttall* (Robertson, 1966, p. 309). Al estilo empleado en los códices que Alfonso Caso había identificado como mixtecos, Robertson lo llama "el estilo mixteco", por una serie de rasgos *formales,* que él define como tales, sin que esto implique calificaciones iconográficas, lingüísticas o geográficas.[1]

Existe además el *consensus* de que la hoja *Fonds Mexicain 20* es un producto mixteco. El lazo de todo el Grupo Borgia con la Mixteca se ve reforzado por la identificación del origen del *Códice de Tututepetongo,* que tiene paralelos con varios códices de ese conjunto y que proviene, sin duda, de la región cuicateca.

[1] Robertson (1966, p. 301): "This definition is limited to a series of traits that can be analyzed from the point of view of form: it does not include iconographic, linguistic, or geographical qualifications of the terms 'Mixtec' or 'Mixtec style'."

Las diferencias internas que se notan en aquel grupo de los códices mixtecos históricos, dice Robertson, nos obligan a tolerar una amplia gama de variación del estilo gráfico. Si los dos lados de un mismo documento muestran estilos tan diversos como en el caso del *Vindobonensis anverso* y el *Vindobonensis reverso*, y si dos códices tan diferentes como *Vindobonensis reverso* y *Bodley* se refieren, ambos, a la dinastía de Tilantongo, es obvio que en un territorio reducido pueden coexistir artistas y talleres con modos y técnicas muy distintos de pintar.

Para socavar la fuerza de este argumento, algunos investigadores "nauacéntricos" han enfatizado las diferencias entre el Grupo Borgia y los códices mixtecos. Un punto señalado por Nowotny y Nicholson, y recientemente evaluado por Paddock (1985a), es lo que se llama "la ausencia de Tezcatlipoca en Oaxaca", hecho que contrasta, por supuesto, con su llamativa presencia en los murales de Tizatlan. Efectivamente, encontramos pocas referencias a aquel dios supremo en los códices mixtecos, pero hablar de "ausencia" nos parece exagerado. Tezcatlipoca aparece con su acostumbrada iconografía en el *Nuttall*, p. 14, y en el *Códice de Tututepetongo*, p. 35 (= p. H'). Si bien es cierto que la frecuencia con que vemos a éste y a otros dioses en los códices mixtecos es menor, este hecho puede tener diferentes causas.

Robertson ha insistido en la diferencia de género entre los dos grupos de documentos que aquí discutimos, pero tal diferencia involucra tanto el contenido como la forma. El Grupo Borgia trata del sentimiento religioso, mientras que los códices mixtecos relatan acontecimientos importantes para la élite de los señoríos. En la historia dinástica hay muchas referencias a ritos y conceptos religiosos, de modo que el hecho de diferenciar entre ambos grupos en términos de "documentos religiosos" frente a "documentos históricos" es demasiado superficial y puede provocar aún más malentendidos. Donde las crónicas pictográficas de la Mixteca son "narrativas" y "descriptivas", los códices del Grupo Borgia, por su contenido mántico-ritual, se pueden calificar como ejemplos del "género prescriptivo".

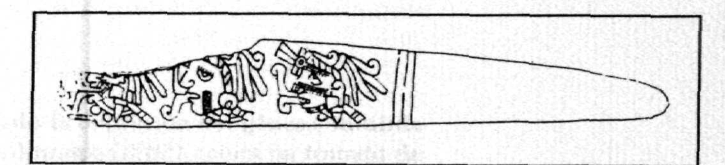
Donde las primeros narran una secuencia sintagmática de hechos en que participan protagonistas humanos, los otros —en forma de series de imágenes ahistóricas que enfocan las Fuerzas sobrenaturales— presentan un paradigma de cómo hay que interpretar eventos futuros y cómo hay que actuar. Códices como *Vindobonensis* y *Nuttall* tratan del pasado, y en este contexto señalan también actos religiosos que se han realizado, pero el Grupo Borgia habla en símbolos, menciona presagios, conecta los ciclos infinitos del tiempo con sus Patronos divinos y señala los remedios rituales para cuando se produzca alguna desgracia.

Esta diferencia fundamental de géneros hay que tomarla en cuenta cuando estudiamos las desigualdades de carácter secundario. Regresando al ejemplo

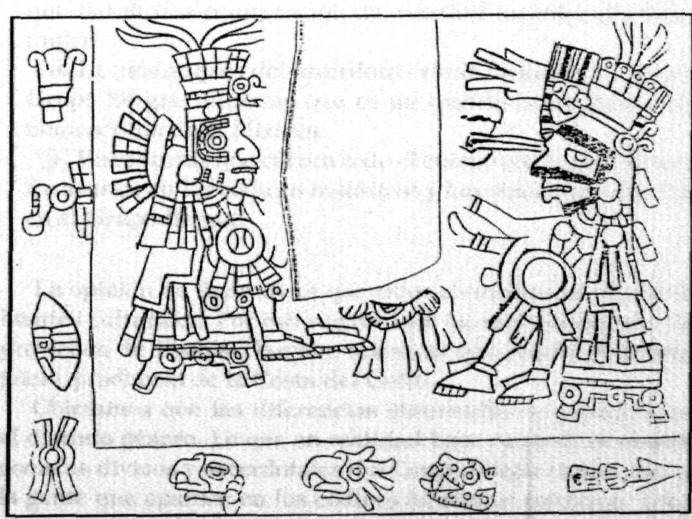
de Tezcatlipoca, es posible que ese dios supremo no figure en las ceremonias dinásticas, ni como atavío de los personajes históricos, de modo que esté ausente en el registro del pasado, mientras que al mismo tiempo juegue un papel de suma importancia en los manuales mánticos.



Señor 2 Caña "Tezcatlipoza" (Nutall, p. 14).



Hueso núm. 65 de la tumba 7 de Monte Albán con figuras incisas. La primera cabeza, empezando por la derecha, es la del dios Tezcatlipoca. Se ve su característica pintura facial de bandas negras sobre fondo amarillo.



Tezcatlipoca (derecha) con el dios del Sol en el Códice de Tututepetongo *(p. 35 [= p. II']).*

VII. La vestimenta



EL MISMO RAZONAMIENTO acerca de la distinción del género, invalida las conclusiones de Patricia Anawalt (1981), quien ha tratado de apoyar la posición de Nicholson, mediante un estudio de las vestimentas en los diferentes códices.

Anawalt observó entre el Grupo Borgia y los códices descriptivos de la Mixteca muchas semejanzas, pero a la vez cuatro diferencias, que ella juzga significativas en términos estadísticos:

1. En el Grupo Borgia aparecen muchas mujeres con los senos descubiertos.

2. Hay en el Grupo Borgia algunos ejemplos de personajes "andróginos", que llevan una combinación de *maxtlatl* (ceñidor del hombre) y ropa de mujer.

3. La túnica típica del sacerdote *(xicolli)* solamente ocurre dos veces en el Grupo Borgia, mientras que es un vestido ceremonial muy común en los manuscritos de la Mixteca.

4. Vestimentas que cubren todo el cuerpo con la piel de un animal son muy frecuentes en los códices históricos y hay solamente dos "trajes de jaguar" en el Grupo Borgia.

La opinión de Anawalt es que estos elementos permiten distinguir dos ambientes culturales. Por eso sugiere que los códices *Borgia, Cospi* y *Vaticano B* provienen de Puebla-Tlaxcala, mientras que *Laud* y *Fejérváry-Mayer* son, a su juicio, productos de la Costa del Golfo.

Objetamos que las diferencias observadas se explican completamente por el distinto género. Lo que en realidad hace Anawalt es observar que los protagonistas divinos y sacerdotales del Grupo Borgia tienen otro carácter que el de la gente que aparece en los códices históricos mixtecos. Los personajes femeninos con el pecho descubierto del Grupo Borgia son diosas cuyo aspecto como Grandes Madres y Patronas de la Sexualidad es subrayado mediante esta con-

vención pictórica. Las reinas y princesas mixtecas se representan de acuerdo con el pudor y el decoro que solían guardar.

La vestimenta "andrógina" probablemente representa el título de "Gran Padre y Madre", propio de algunos dioses y no de los humanos. Los *xicolli* y los trajes de animales (como águila y jaguar) caracterizan a los reyes y reinas, pero aparentemente no son prendas usuales de los dioses, ni de sacerdotes en ese contexto mántico-ritual.

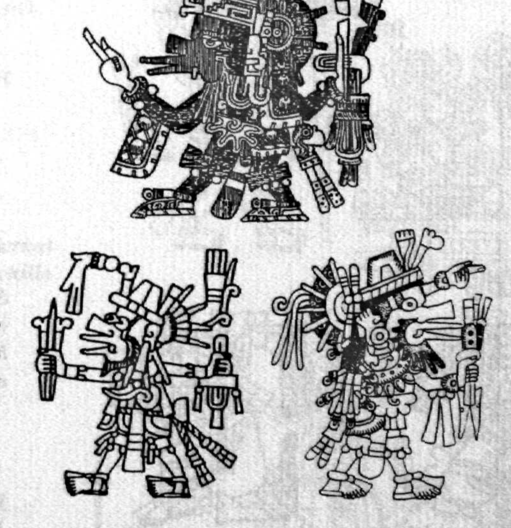
En vista de la estilización propia del sistema pictográfico, y del hecho de que los códices preservados copiaron, por lo menos en parte, otros documentos más antiguos y ahora perdidos, y en vista de que la moda cambia tanto en el tiempo como según el lugar, nos parece muy arriesgado tratar de inferir algunas diferencias formales en las vestimentas. En algunos códices, el *quechquemitl,* esa prenda característica de las mujeres, tiene extremos puntiagudos; en otros, más bien redondeados, o bien con formas enteramente distintas. Pero nos faltan datos para poder atribuir tales peculiaridades a determinadas áreas geográficas.

Por otra parte, si abandonamos la estadística burda y hacemos una selección más precisa de escenas paralelas para nuestro análisis comparativo, encontramos algunas diferencias sugerentes. Cuando queremos comentar sobre el vestido de las mujeres, podemos estudiar las variantes del capítulo sobre los pronósticos para el matrimonio *(Borgia,* pp. 58-60; *Laud,* pp.33-38; *Vaticano B,* pp. 42-33). En *Borgia,* todas las mujeres llevan un *quechquemitl* triangular con extremos puntiagudos, pero en la escena correspondiente del *Laud,* con frecuencia tienen el busto descubierto, o cubierto hasta la mitad con una capa redondeada o una especie de delantal. Aquí no se trata de diosas, sino de mujeres humanas, y por eso su semidesnudez hace pensar que el *Laud* proviene de una región tropical, como la Costa del Golfo o la Costa del Pacífico. El *Vaticano B* contiene una sección similar a la versión del *Laud,* pero en general muestra en sus páginas modas diferentes y da la impresión de ser una obra compuesta y copiada de distintas fuentes.

VIII. La tradición religiosa

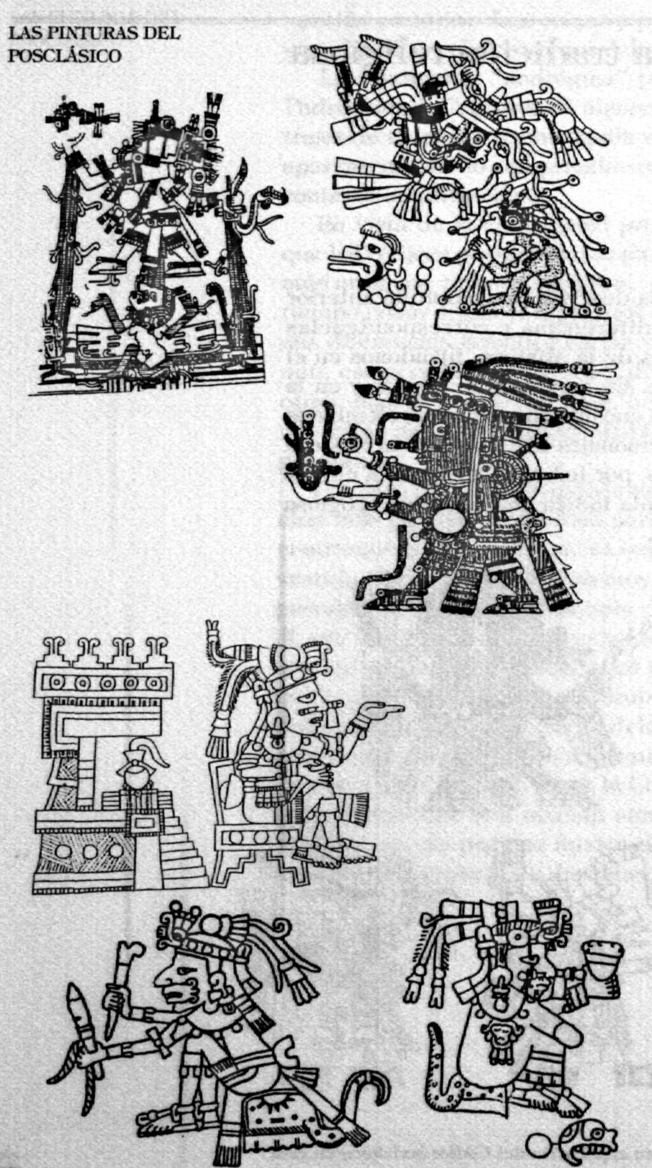
PENSAMOS QUE DE MANERA SIMILAR a la descrita en el capítulo anterior es como hay que estudiar las diferencias y correspondencias entre el Grupo Borgia y los códices históricos de la Mixteca, fijándonos en el contexto y comparando lo que es comparable. En las escenas rituales y en la representación de los atavíos de las deidades encontramos muchos elementos que ambos grupos tienen en común. Varios personajes históricos de la Mixteca aparecen ataviados como sus dioses patronos, por haberse dedicado a ellos o por llevar su nombre. La iconografía compartida indica una tradición religiosa básicamente idéntica, con ligeras variaciones.

Encontramos referencias a Quetzalcoatl, Tlaloc, Tonatiuh, Xolotl, Xipe, Tecpatl, Mixcoatl, Tlauizcalpantecuhtli, Tlazolteotl, Ueueteotl, Mictlantecuhtli, Mictlanciuatl, Ciuacoatl y otras deidades en forma muy similar a su representación en el Grupo Borgia.[1]



Quetzalcoatl, "la Serpiente Emplumada", con la máscara del viento, el sombrero cónico y un adorno de plumas negras y rojas en su nuca:* Borgia, *p. 19,* Laud, *p. 24 y* Nuttall, *p. 46.

[1] Para la iconografía de los dioses, remitimos al libro explicativo del *Códice borbónico* en esta colección, y a estudios generales como los de Nicholson (1971, 1973, 1976) y Spranz (1964).



Tlaloc, el dios de la Lluvia, con anillos azules alrededor de los ojos y con dientes largos, cargando la vasija de la lluvia y la serpiente del rayo:

Borgia, *p. 28 y* Nuttall, *p. 5.*

Tonatiuh, el dios del Sol, con su cuerpo pintado de rojo y con su Casa Preciosa:

Borgia, *p. 18, y* Nuttall, *p. 78.*

Señor 1 Muerte, Tonatiuh-Macuilxochitl, con pintura corporal roja y una mancha blanca (en forma de mano o mariposa) alrededor de la boca :

Fejérváry-Mayer, *p. 5;* Vindobonensis, *p. 25.*
***La mano alrededor de la boca* (Borgia).**

Xolotl Azul, deidad de las riquezas:

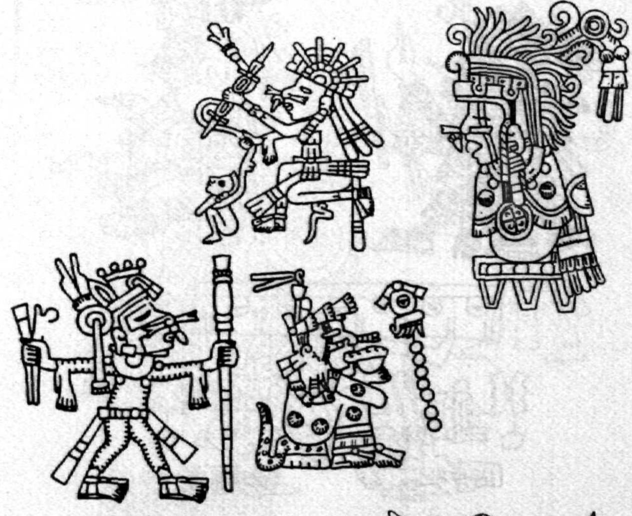
Vaticano B, *p. 72, y* Vindobonensis, *p. 49.*





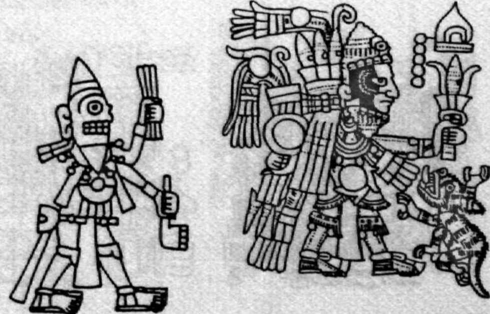
Xipe, "el Desollado", que se viste con la piel de un hombre sacrificado y que tiene una raya vertical sobre su cara:

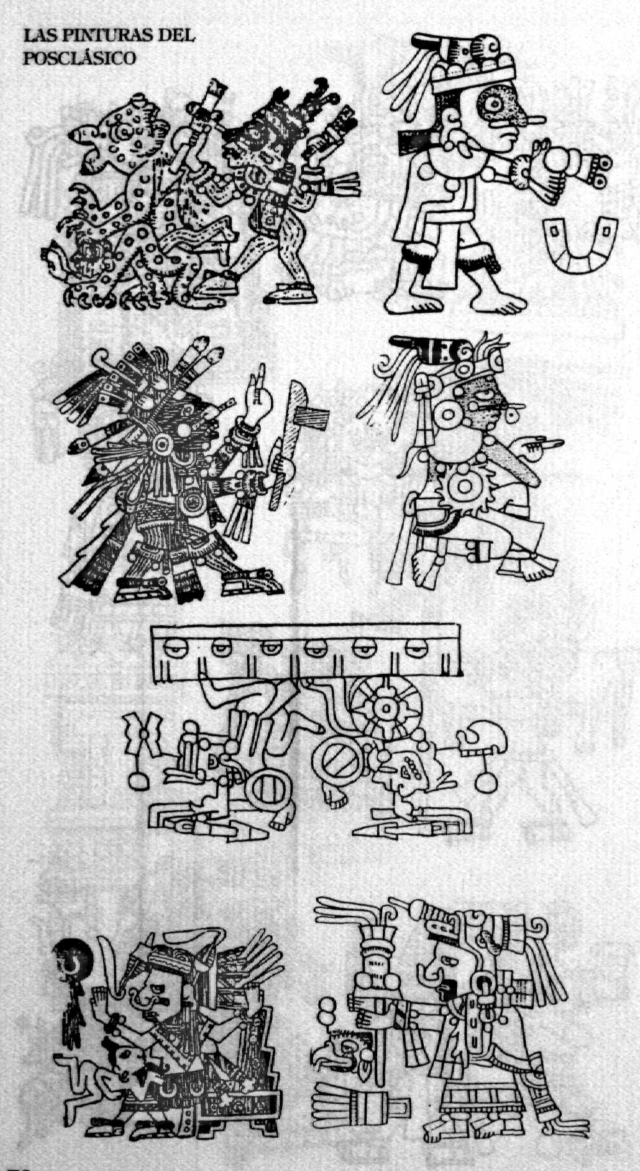
Fejérváry-Mayer, *p. 27,* Vaticano B, *p. 62,* Laud, *p. 24,* Vindobonensis, *p. 25 (7 Lluvia).*



Tecpatl o Itztli, el divino Cuchillo de pedernal u obsidiana, representado como un cuchillo personificado:

Laud, *p. 24,* Nuttall, *p. 6.*





Mixcoatl, el Patrono de los cazadores, con una mancha negra alrededor del ojo y una pata de venado como orejera:

Borgia, ***p. 50,*** **Nuttall,** ***p. 45.***

Tlauizcalpantecuhtli, el dios Venus, con cinco puntos blancos en la cara, a veces en combinación con una mandíbula descarnada:

Borgia, ***p. 19,*** **Nuttall,** ***p. 56.***

Selden, ***p. 1 (Señor 1 Movimiento).***

Tlazolteotl, la Gran Madre, Diosa de la sexualidad y del algodón, con una mancha negra alrededor de la boca, una nariguera en forma de media luna, husos y algodón no hilado en la cabeza:

Borgia, ***p. 16,***
Nuttall, ***p. 34 (Señora 2 Zopilote).***

Ueueteotl, el Viejo Coyote, Dios de la discordia:

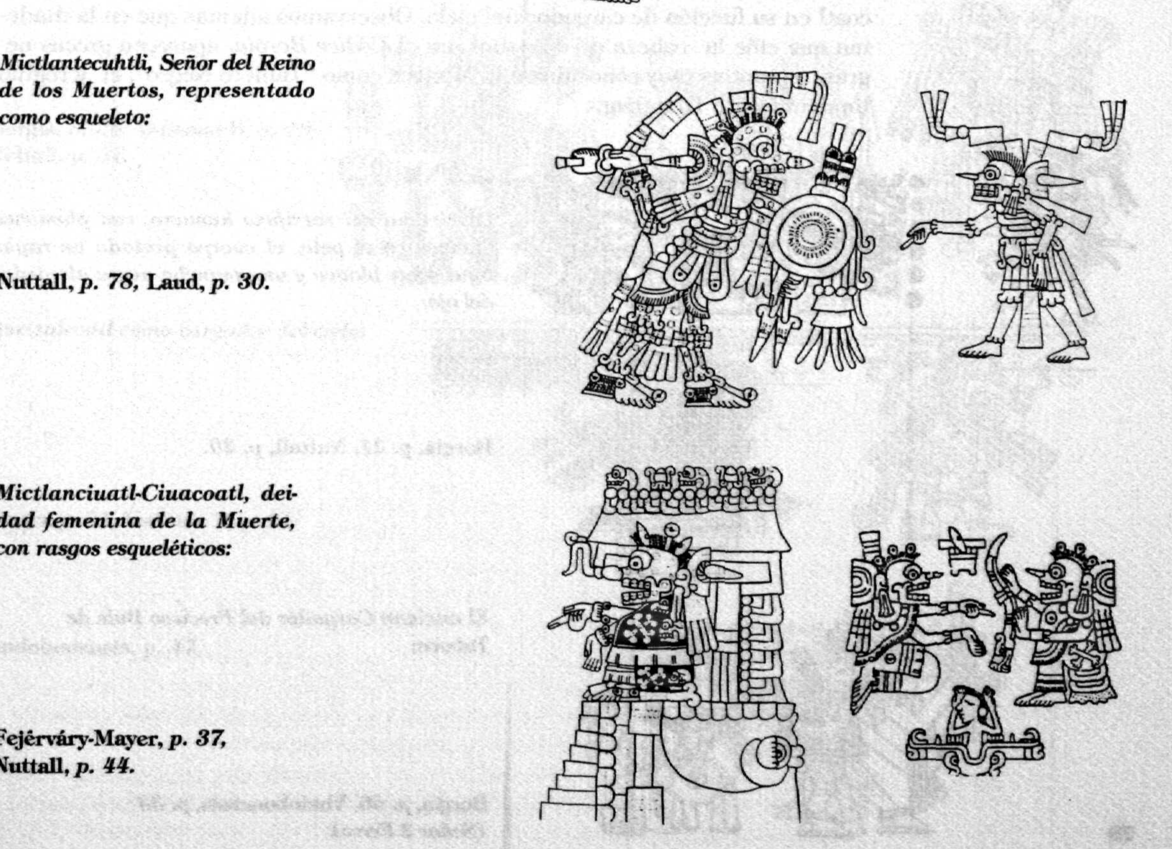
Nuttal, *p. 78* y Borgia, *p. 64*.

Mictlantecuhtli, Señor del Reino de los Muertos, representado como esqueleto:

Nuttall, *p. 78,* Laud, *p. 30.*

Mictlanciuatl-Ciuacoatl, deidad femenina de la Muerte, con rasgos esqueléticos:

Fejérváry-Mayer, *p. 37,* Nuttall, *p. 44.*



La misma coincidencia iconográfica se encuentra en otras referencias, más específicas. La víctima del sacrificio humano, por ejemplo, se representa en los dos grupos de códices como un hombre cuyo cuerpo está pintado de rayas rojas sobre blanco, y que lleva plumones blancos en el pelo y una mancha negra alrededor del ojo. Un título sacerdotal importante en ambos grupos era el del Anciano Cargador del Precioso Bule de Tabaco. Un dios especial era el Señor con cuchillos en la boca (*Borgia,* p. 25; *Vaticano B,* p. 70), al que conocemos solamente por su nombre mixteco, Qhyo-Sayo, "4 Serpiente, 7 Serpiente", que aparece de manera prominente en el *Códice vindobonensis* y que según la *Relación geográfica de Tilantongo* era el Patrono de aquel pueblo (Acuña, 1984, II, p. 232).

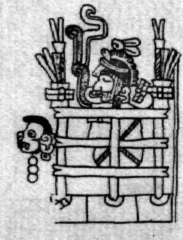
Tanto en el Grupo Borgia como en el *Códice vindobonensis* vemos a Quetzalcoatl en su función de cargador del cielo. Observamos además que en la diadema que ciñe la cabeza de este dios, en el *Códice Borgia,* aparecen grecas negras, un motivo muy conocido en la Mixteca como "Tablero Negro", el jeroglifo toponímico de Tilantongo.





La víctima del sacrificio humano, con plumones blancos en el pelo, el cuerpo pintado de rayas rojas sobre blanco y una mancha negra alrededor del ojo:

Borgia, *p. 21,* Nuttall, *p. 20.*





El anciano Cargador del Precioso Bule de Tabaco:

Borgia, *p. 60,* Vindobonensis, *p. 33* *(Señor 2 Perro).*

Qhyo sayo:

Vindobonensis, ***pp. 5 y 33.***

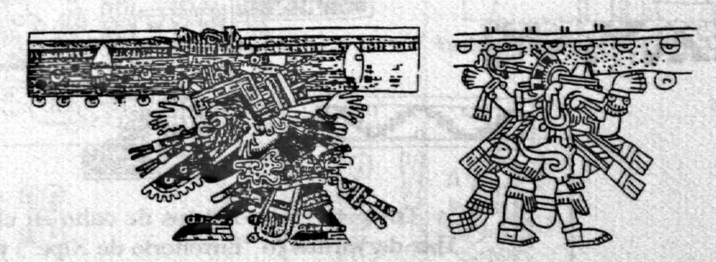


"El Señor con cuchillos en la boca":

Borgia, ***p. 25;*** **Vaticano B,** ***p. 70;***
Nuttall, ***p. 37.***



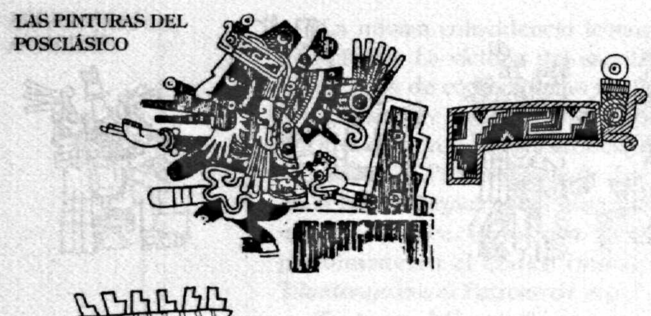
Quetzalcoatl como cargador del cielo:



Borgia, ***p. 51*****; Vaticano B,** ***p. 21;***

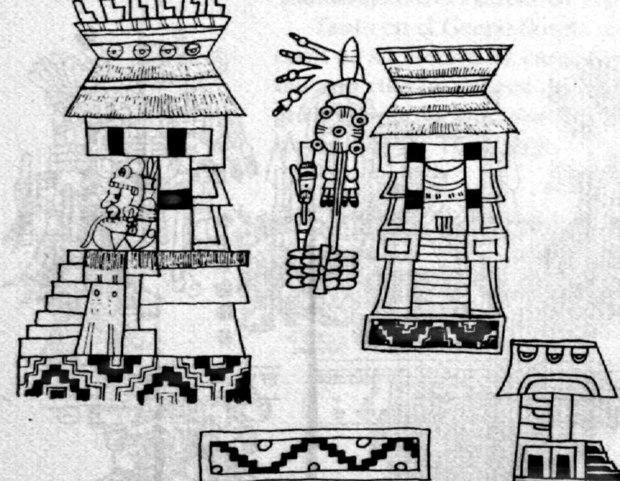
Vindobonensis, ***p. 47.***





Quetzalcoatl con la diadema de las grecas negras:

Borgia, *p. 9.*



Tablero de Grecas Negras, Tilantongo:

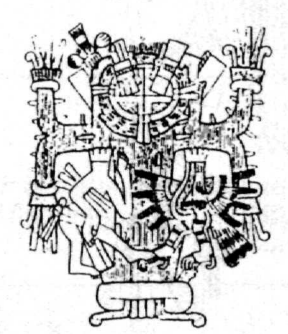
Nuttall, *pp. 42 y 53;*

Bodley, *p. 9; Mapa de Teozacoalco.*

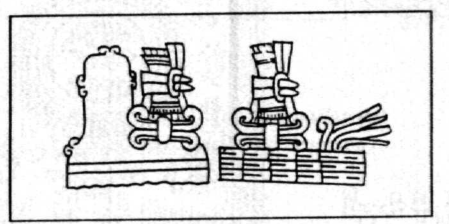
Los principales objetos de culto en el *Códice vindobonensis* son el Sagrado Haz de Varitas (o "Envoltorio de Xipe") y el Ñuhu, el ser pétreo rojo que representa el Espíritu de la Tierra y lo divino en general. Éstos no se mencionan con mucha frecuencia en el Grupo Borgia, pero sí están presentes allí. En el *Vaticano B,* p. 72, aparece la típica figura mixteca del *Ñuhu,* pero es solamente uno, lo que demuestra a la vez cierta distancia de códices como el *Vindobonensis* o el *Selden.* Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que el *Ñuhu* no se ve en todos los códices mixtecos: el *Nuttall* y el *Bodley,* por ejemplo, prefieren la representación indirecta del ser sagrado a través de un Envoltorio.

El culto del Ñuhu se manifiesta en la ceremonia con el Envoltorio Sagrado, que juega un papel crucial en la historia dinástica mixteca y también en el *Códice Borgia* (pp. 35-38).

Sagrado Haz de Varitas:



Borgia, *p. 52.*



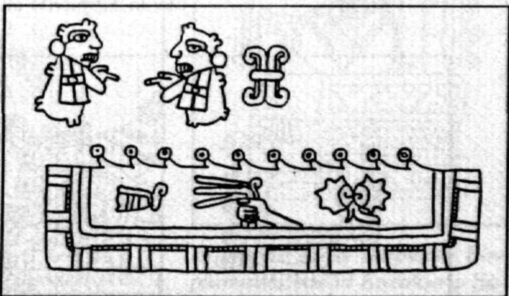
Vindobonensis, *p. 38.*





Vaticano B, *p. 42.*

El Ñuhu:



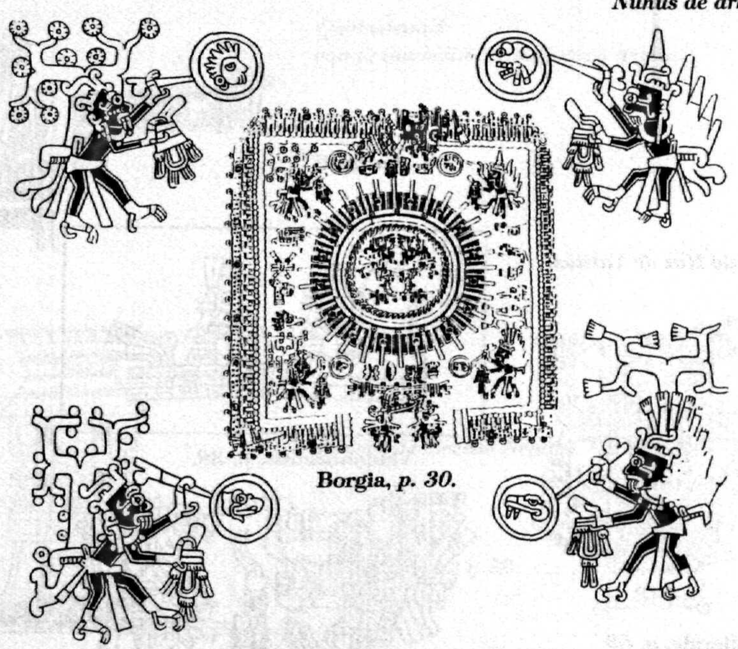


Vaticano B, *p. 72,*

Vindobonensis, *p. 25.*

[2] Véase Nowotny (1961, p. 34), así como los libros explicativos del los códices *Borgia, Nuttall* y *Vindobonensis* en esta colección.

Ñuhus de árboles:

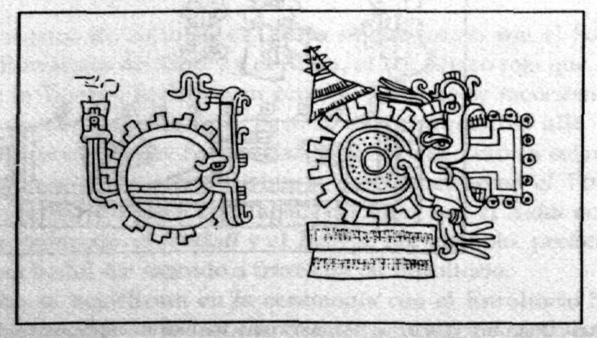


Borgia, ***p. 30.***



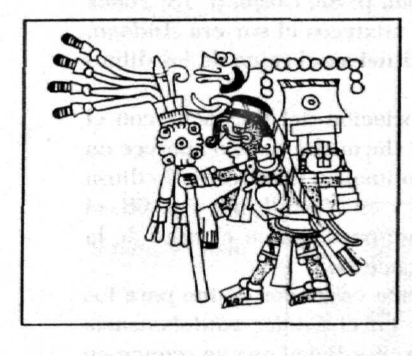
Ñuhus de piedra y Espíritus de árboles:
Vindobonensis, ***p. 37.***

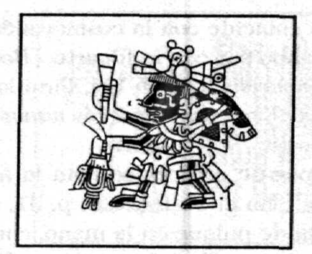
El altar redondo almenado,
con la Serpiente de Fuego:



Borgia, ***p. 38 y*** **Nuttall,** ***p. 15.***

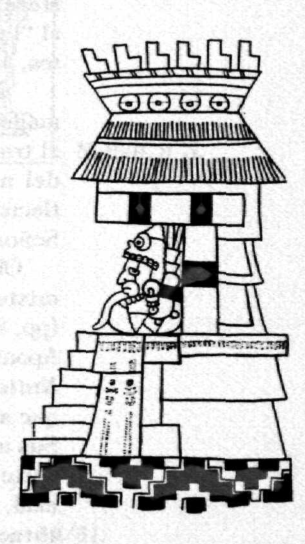
El cargador del Envoltorio Sagrado:





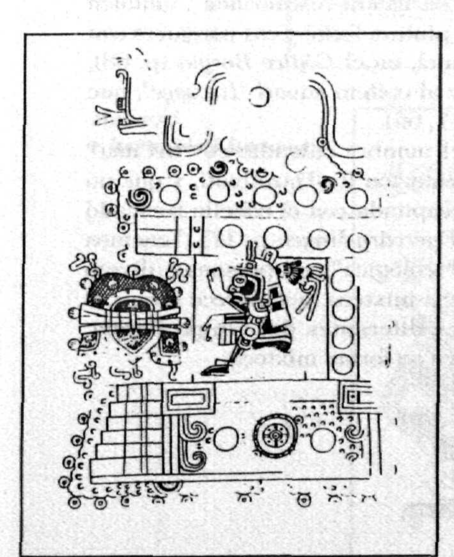
Borgia, *p. 35.*

Nuttall, *p. 21*
[Señor 12 Viento, Cargador del Templo del Envoltorio Sagrado].



El templo del Cielo de Tilantongo:
Nuttall, *p. 42.*

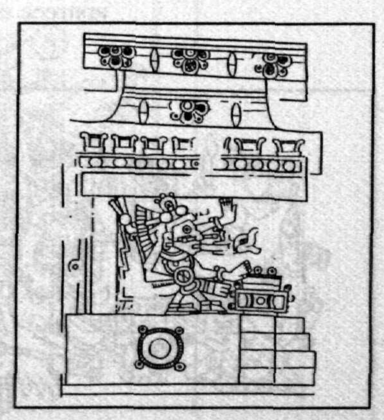
El Templo Oscuro de la Serpiente, con el Envoltorio:



Borgia, *p. 35.*



El templo de la Serpiente Emplumada, con el Envoltorio Sagrado,* Nuttall, *p. 15.



El Templo del Cielo,* Borgia, *p. 37.

El Grupo Borgia coincide con la cosmovisión mixteca en la asociación que ambos hacen del rumbo sur con la muerte *(Borgia,* p. 52; *Cospi,* p. 13; *Fonds Mexicain 20; Vindobonensis,* pp. 15-14). Para los mixtecos el sur era *Andaya,* el "lugar de la muerte", mientras que los *nauas* situaban el reino de los difuntos, *Mictlan,* en el norte.

En ambos grupos de códices se nota la asociación del tlacuache con el maguey "decapitado". En el *Vaticano B,* p. 31, el tlacuache blanco aparece en el trono, con una olla de pulque en la mano, como imagen mántica de la diosa del maguey (Mayauel); en *Vindobonensis,* p. 20, y en *Nuttall,* p.3 y p. 68, el tlacuache parece ser el título de un sacerdote que participa en el culto de la Señora 9 Caña y carga jícaras con la "bebida del cuchillo".

Observamos a la vez que aquella Señora 9 Caña es un ser divino para los mixtecos, lo que se manifiesta en dos códices: en el *Códice vindobonensis* (pp. 3 y 33) aparece como una de las personas primordiales que se reúnen en Apoala, el lugar del origen de las dinastías, y que fundan los señoríos; y en el *Nuttall* (p. 51) recibe las ofrendas del Señor 8 Venado "Garra de Jaguar", al que ayuda a forjar una alianza con los toltecas y obtener el poder en Tilantongo. Sus atavíos comprenden: el cabello trenzado con víboras, la cabeza cortada, la parte inferior de su cara pintada de azul, una nariguera "escalonada", también azul, y una falda de cuchillos de pedernal. Esa pintura facial y esa nariguera son características de la diosa del Maguey, Mayauel, en el *Códice Borgia* (p. 68), mientras que la falda de cuchillos corresponde al epíteto *nauatl "Itzcueye",* que se refiere a la diosa Itzpapalotl *(Borgia,* pp. 11, 66).

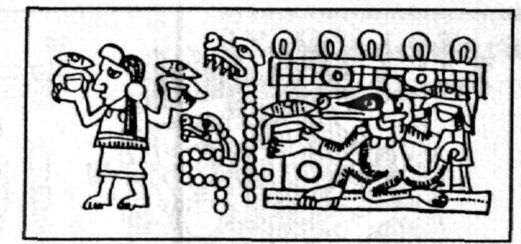
Por otra parte, las diferencias son que el nombre calendárico "9 Caña" aparece en el Grupo Borgia como una manifestación de Tlazolteotl, y que no encontramos a la señora decapitada con el cabello trenzado de víboras *(Borgia,* p. 47, *Fejérváry-Mayer,* p. 17). Tenemos aquí una clara diferencia "teológica": un personaje divino muy importante en la historia mixteca, que parece reunir el carácter de varias deidades diferentes del Grupo Borgia, mientras que no ocurre así en su forma mixteca.



El tlacuache y Mayauel:

Vaticano B, ***p. 31.***

El tlacuache y la Señora [9 Caña] decapitada:



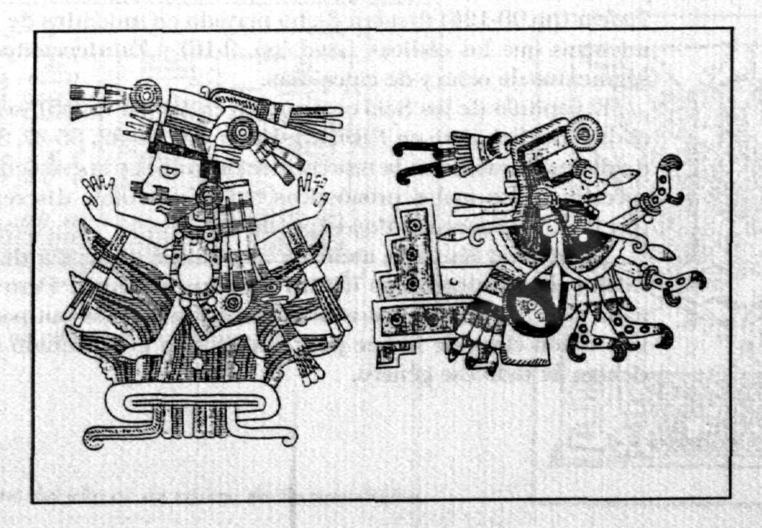
Nuttall, *p. 3.*

Señora 9 Caña:



Nuttall, *pp. 50/51.*

Mayauel e Itzpapalotl Itzcueye:



Borgia, *pp. 68 y 11.*

Borgia, *p. 47,*
Fejérváry-Mayer, *p. 17.*

Dentro del mismo Grupo Borgia también hay tales diferencias "teológicas" en el detalle. Por ejemplo, en el *Borgia* hay mucha semejanza con el *Vaticano B* en cuanto al contenido y al programa iconográfico, pero donde el primero tiene una diosa de la Luna (p. 11), el *Vaticano B* y los otros códices del grupo muestran un dios de la Luna.

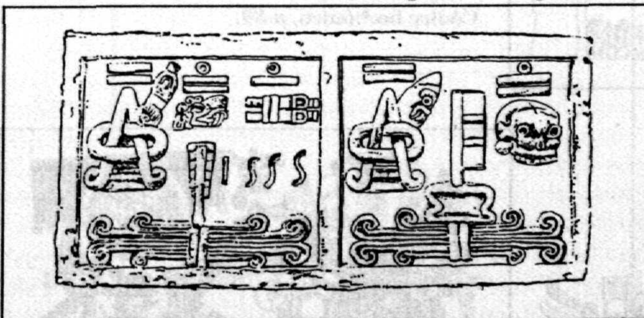
Notable es la diferencia en la división de las trecenas para fines mánticos y la asociación con sus respectivos patronos. Los códices *Borgia* (pp. 75-76) y *Tudela* (pp.90-124) dividen dicho periodo en unidades de siete y de seis días, mientras que los códices *Laud* (pp. 9-16) y *Tututepetongo* (p. 42) distinguen segmentos de ocho y de cinco días.

El capítulo de los Seis caminantes en *Borgia* (p. 55), se inicia con Tonatiuh, el dios del Sol, pero en *Fejérváry-Mayer* (pp. 30-32, 35-37, 38-40) con diferentes deidades. También en la representación gráfica y la estructura calendárica de la sección de los malos pronósticos hay una notable discrepancia entre *Borgia* (pp.18-21) y *Fejérváry-Mayer* (pp. 26-29).

En general llama la atención la posición separada del *Códice Laud* y del *Códice de Tututepetongo* dentro del Grupo Borgia. Pero no podemos inferir nada de ello, porque los códices preservados son tan pocos que no tenemos una visión clara de lo que pudo haber sido el contenido global y la variación dentro de todo ese género.

IX. El calendario

UN ELEMENTO INTERESANTE que nos puede ayudar a determinar la procedencia de los códices es el signo del portador del año. Los mixtecos usaban un símbolo especial que se parece a una *A* y una *O* entrelazadas. Posiblemente la forma original era la de una diadema, que distinguía el signo elegido para dar su nombre al año; pero más tarde, en la época posclásica, fue reinterpretada como un rayo solar encadenado. La distribución geográfica de este signo va desde el Valle de Oaxaca (Cuilapan, Mitla), por toda la Mixteca, la Cañada cuicateca y los valles de Coixtlauaca y de Tehuacan, hasta el sur del actual estado de Puebla (Tecamachalco), habitado por *nauas*. Más al norte y oriente —ya en el área de Cholula y Tlaxcala— los *nauas* preferían colocar el portador del año dentro de un cuadrete, generalmente de color azul, para denotar la palabra *xiuitl*, "año", por su homónimo *xiuitl*, que significa "turquesa".

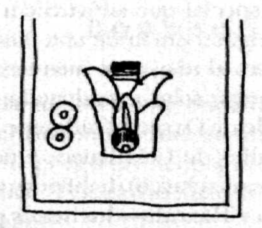


El signo del año en un relieve de Cuilapan.



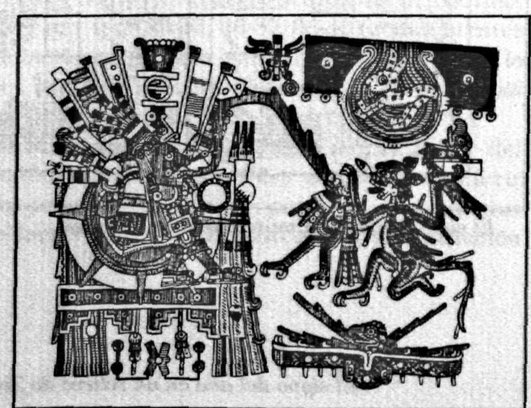
El signo del año en un relieve de Tecamachalco.

Es interesante notar que en el *Códice Sierra* —un documento tardío de Tejupa, en el Valle de Coixtlauaca, con pictografía en estilo chocho-mixteco pero con texto *nauatl*— encontramos una "variante bilingüe" del signo del año. Se combina la forma de la A y la O entrelazadas, que se lee *cuiya,* "año", en mixteco, con una hoja, que se lee *xiuitl,* "año" en *nauatl,* por el homónimo *xiuitl,* que significa "hierba".



Año 2 Caña, el año del Fuego Nuevo para los aztecas.
Códice borbónico, *p.34.*



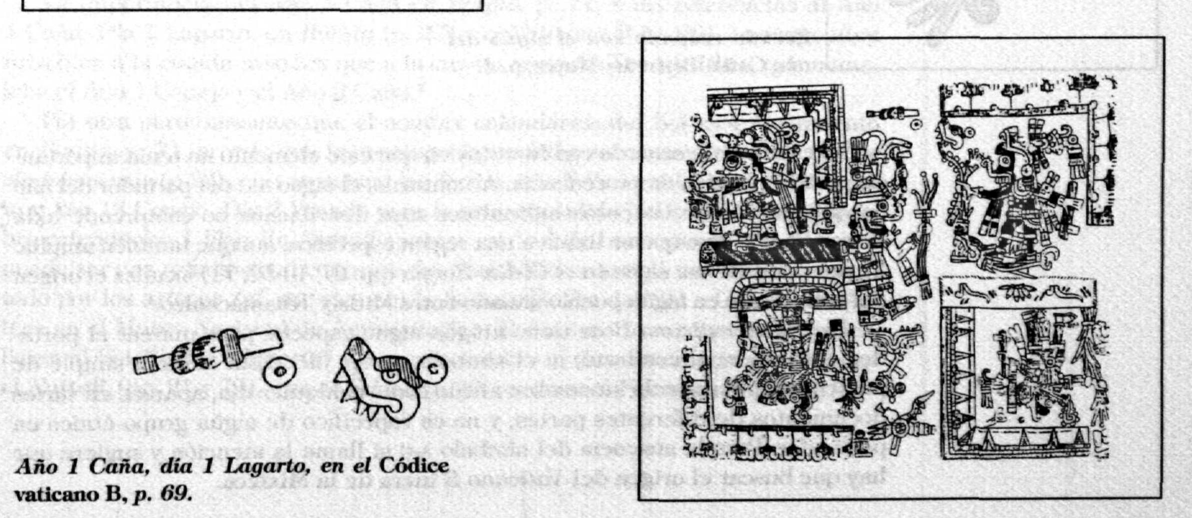


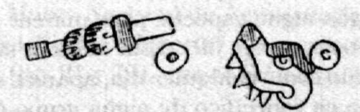
Año 1 Caña en el
Códice Borgia, *p. 71.*



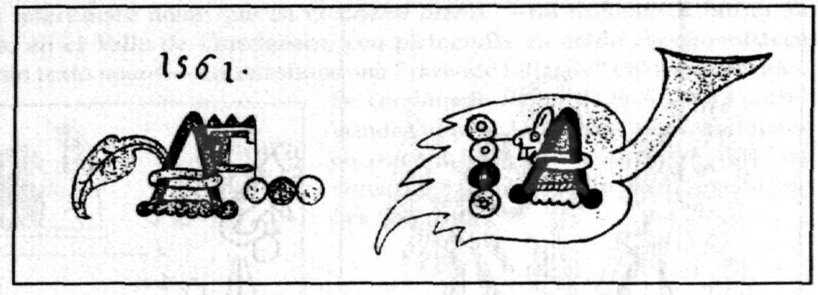


Año 1 Caña, día 1 Lagarto, fecha que simboliza el principio del tiempo para los mixtecos. **Códice Nuttall,** ***p. 1.***

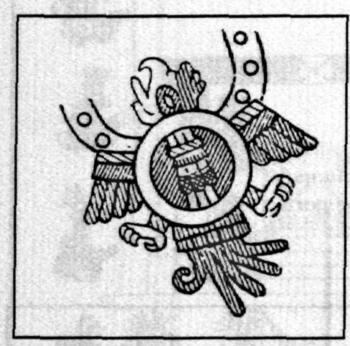




Año 1 Caña, día 1 Lagarto, en el* Códice vaticano B, *p. 69.



*El signo del año (*A-O *y hoja) en el* Códice Sierra.



Escudo redondo con el signo del año Caña. Fejérváry-Mayer, *p. 1.*

No estamos de acuerdo con Nowotny en que este elemento no tenía importancia para la cuestión de procedencia. Al contrario, el signo A-O del portador del año nos parece uno de los pocos indicadores cuya distribución no comprende toda Mesoamérica, sino que se limita a una *región* específica, aunque también amplia. La presencia de ese signo en el *Códice Borgia* (pp. 27, 49-52, 71) localiza el origen del manuscrito en algún pueblo situado entre Mitla y Tecamachalco.[1]

El *Códice vaticano B* no tiene ningún signo especial para marcar el portador del año, ni el cuadrete, ni el símbolo A-O (p. 69). Esta manera simple de presentar el día que da su nombre al año como cualquier día, aparece en varios documentos de diferentes partes, y no es especifico de algún grupo étnico en particular. Pero la ausencia del símbolo A-O sí llama la atención y sugiere que hay que buscar el origen del *Vaticano B* fuera de la Mixteca.

[1] El signo del año en *Borgia* combina la A y la O entrelazadas con un adorno de plumas u hojas verdes. Podría pensarse que se trata una vez más de la palabra *xiutl,* "hierba" y "año" en *nauatl,* pero el paralelo más convincente es el adorno de plumas que embellece el signo en varios códices mixtecos *(Nuttall, Bodley, Colombino-Becker).*

De los restantes manuscritos del Grupo Borgia, solamente el *Fejérváry-Mayer* señala los portadores del año: en su famosa primera página los días portadores aparecen cargados por distintos pájaros, en círculos o escudos con borde amarillo y fondo rojo. No sabemos si este círculo funciona como signo alternativo del portador del año, similar al cuadrete usado por los aztecas, pero una vez más señalamos la ausencia del símbolo A-O que suele ser el marcador de los años mixtecos.

Los portadores de los años en los códices *Borgia, Fejérváry-Mayer* y *Vaticano B* son los días Caña, Pedernal, Casa y Conejo, de acuerdo con el sistema utilizado por mixtecos, chochos, *nauas* y varios pueblos más. Pero los cuicatecos, los zapotecos de la sierra y los tlapanecos contaban sus años con otros portadores —Hierba, Movimiento, Viento y Venado—, por lo que estos pueblos no pudieron haber producido los tres manuscritos mencionados.

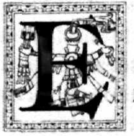
En *Laud, Cospi* y *Fonds Mexicain 20* no se mencionan los portadores de los años —una ausencia de la que no se puede inferir nada. En la sección religiosa del *Códice de Tututepetongo* tampoco, pero la sección histórica de ese libro sí contiene múltiples referencias a los años, en la forma propia de la región: con el símbolo A-O y el sistema cuicateco de los días portadores.

La importancia del Año 1 Caña en *Borgia,* p. 71, y las referencias al Año 1 Caña, Día 1 Lagarto, en *Borgia* (p. 27) y en *Vaticano B* (p. 69), corresponden más bien a la cuenta mixteca que a la cuenta *naua* de Tenochtitlan, que manejaba el Año 1 Conejo y el Año 2 Caña.[2]

Por otra parte notamos que el nombre calendárico del Sol es 4 Movimiento en *Borgia,* p. 71, acorde con la cosmogonía *nauatl* y en contraste con el *Códice vindobonensis* (p.23), que menciona las fechas Año 5 Pedernal, Día 8 Movimiento y Año 13 Conejo, Día 2 Venado para la primera salida del sol, y le da el nombre calendárico 1 Flor. En *Nuttall* aparece un "sol de movimiento" (p. 21), que puede ser una referencia al concepto del "Sol 4 Movimiento", tan bien documentado por los aztecas *(cf.* por ejemplo la famosa Piedra del Sol o Calendario Azteca en el Museo Nacional de Antropología). El diccionario mixteco de Alvarado llama al Sol "Señor 1 Muerte" y con este nombre el dios astral aparece tanto en el *Nuttall,* (pp. 21 y 79), y en el *Selden* (p. 1), como en el *Fejérváry-Mayer* (p. 5).

[2] Véase lo dicho sobre esta materia en los libros explicativos de los códices *Vindobonensis* y *Borbónico* en esta colección.

X. El ambiente natural



EN GENERAL, LOS ANIMALES Y LOS ÁRBOLES representados en los códices no nos sirven para identificar la región de origen. Por ser el adorno favorito de la élite y una mercancía de gran valor, el apreciado quetzal de las selvas tropicales se conocía muy bien en las tierras altas y frías: ya lo encontramos representado en los frescos clásicos de Teotihuacan. Lo mismo vale para el lagarto, que es un animal de la costa, pero que figura entre las ofrendas del Templo Mayor en Tenochtitlan y que funcionó como nombre calendárico del primer día en gran parte de Mesoamérica. Tanto la ceiba como el cacao tenían su importancia panregional, la primera por su significado simbólico, el segundo por su valor comercial.

Dada la amplia difusión de tales elementos naturales bien conocidos, no sabemos cómo evaluar la presencia de otros, por más que parecen muy sugerentes, como el pájaro *tlauhquechol* que traga un pescado en el *Códice Laud* (p. 13), o los pericos *(toznene)* en *Laud* (p. 15) y en *Fejérváry-Mayer* (p. 34). Es interesante en este respecto comparar las variantes de una escena del capítulo de "Las cuatro grandes luchas", en *Vaticano B* (p. 26), *Borgia* (p. 51) y *Fejérváry-Mayer* (p.42). Es un capítulo que trata de cómo el ser humano se enfrenta a varias fuerzas amenazadoras de la naturaleza.

En *Borgia* vemos un cazador de fauna acuática con su *atlatl* en una laguna (o en un río), donde *Fejérváry-Mayer* y *Vaticano B* más bien muestran un hombre junto al mar con sus olas características. El animal que lo amenaza parece ser un monstruo del mar, semejante al lagarto o al tiburón. Fijándonos en ese detalle, observamos que también hay una representación explícita del mar en *Laud* (p. 39), mientras que otros códices se suelen limitar a una referencia general, a "una extensión de agua".

Para el *Cospi* encontramos un dato extraordinario. La representación del dios Tepeyollotl, "Corazón del Monte", siempre consiste en una montaña alta, cubierta de nieve. Obviamente el pintor tenía ante sí los grandes volcanes del centro de México —aunque hay que reconocer que aquellos picos blancos se pueden ver desde tierras muy lejanas.

Resumimos el resultado de nuestra breve revisión de algunos puntos relevantes para la cuestión de la procedencia del Grupo Borgia.

Encontramos una multiplicidad de lazos entre el Grupo y otros artefactos, monumentos y documentos. Los ambientes culturales más importantes que con mayor frecuencia surgen del examen son los actuales estados de Oaxaca, Puebla y Tlaxcala, especialmente las partes habitadas por mixtecos y *nauas*. Esto no es extraño, ya que se trata del área nuclear del estilo-horizonte "Mixteca-Puebla", de la que los códices son un producto característico, y la mixteca y la *naua* son las culturas de las que se han conservado más datos históricos. Pero cuando queremos ser más precisos y escaparnos de la distorsión inherente en el estado fragmentario del patrimonio conservado, nos vemos obligados a reconocer similitudes tanto en una parte como en la otra. Algunas peculiaridades son cautivantes y —tomadas en conjunto— pueden ser interpretadas como indicaciones más específicas.

Como ya hemos apuntado, el *Borgia* parece ser un producto de las tierras altas entre Mitla y Tecamachalco. Son notables sus semejanzas con el *Nuttall*, pero también sus diferencias. Lo mismo se puede afirmar en cuanto a su lazo con Tizatlan, Ocotelulco y la cerámica cholulteca. Su posible procedencia del sur del estado de Puebla, área de contacto entre mixtecos, popolocas y *nauas*, reúne todas las condiciones postuladas por este examen.

El *Cospi* es cercano al *Borgia* y posiblemente se debe localizar en los alrededores de los volcanes nevados del centro de México, una área predominantemente habitada por *nauas*, popolocas y mazauas, y, en un círculo más amplio, otomíes, mixtecos y totonacos.

El *Vaticano B* es una recopilación, un documento copiado de diversas fuentes, lo que imposibilita su atribución exacta. Tiene muchos lazos con el *Borgia* y con los códices mixtecos, pero también algunas diferencias notables.

Varios investigadores han propuesto que el origen del *Laud* y del *Fejérváry-Mayer* está en la zona tropical, precisamente en la Costa del Golfo. En favor de esto hablan algunos detalles —el vestuario, la presencia del mar y de pájaros tropicales—, pero sigue siendo una conjetura, con más intuición que argumento.

Sobre el *Fonds Mexicain 20* hay menos debate. El tema principal de la escena es la asociación de cinco parejas (Tonallehqueh y Ciuapipiltin) con los cuatro puntos cardinales y el centro. Las direcciones son representadas mediante un conjunto de jeroglifos toponímicos, lo que es muy común en manuscritos de la Mixteca Alta y de áreas vecinas —el Valle de Coixtlauaca y la Ca-

ñada cuicateca.[1] Por eso es casi seguro que el *Fonds Mexicain 20* proviene de aquella región.

Hacemos constar que los códices del Grupo Borgia no tienen un solo origen, sino que proceden de diferentes grupos étnicos. Ya vimos que el *Códice de Tututepetongo* es cuicateco y que *Borgia, Fejérváry-Mayer* y *Vaticano B* no pueden proceder de aquel pueblo, en vista de las diferencias en el sistema de los portadores de los años. Pero, insistimos, todas estas atribuciones son bastante especulativas. Un argumento no invalida el otro. Es innegable el parecido estilístico-iconográfico del Grupo Borgia con los murales de Tizatlan y Ocotelulco o con la cerámica de Cholula y de Tehuacan. Son innegables también los lazos con los códices mixtecos del área Tilantongo-Teozacualco, con la cerámica de Nochixtlan y Zaachila y con los frescos de Mitla. Entonces la pregunta fundamental que debemos hacernos es si los códices, artefactos y monumentos realmente son característicos de determinado lugar. Los pintores pueden viajar, los códices pueden ser transportados. Lo mismo puede decirse de las cerámicas. El estilo y la iconografía tuvieron, sin duda, expresiones específicas según talleres o escuelas de pintores, pero —dentro del ámbito posclásico mesoamericano, con sus frecuentes y múltiples contactos interregionales— es muy difícil fijar con precisión tal o cual trabajo artístico en determinado lugar. Esto nos obliga a situar la cuestión del origen de los códices dentro del fenómeno del estilo-horizonte conocido como "Mixteca-Puebla".

En los siglos inmediatamente anteriores a la invasión española (1519), se puede observar un proceso de homogeneización cultural dentro de Mesoamérica, región que por sí misma representa una tradición civilizadora coherente dentro de una unidad geográfica estable. Desde el inicio del primer milenio a.C. rutas de comercio (de jade, obsidiana, etcétera) formaron una red de contactos que se fueron intensificando paulatinamente en los siglos siguientes. El florecimiento de los imperios clásicos (Teotihuacan, Monte Albán, El Tajín, las metrópolis mayas) causó aún mayor integración regional. En la primera mitad del Posclásico (entre los años 900 y 1250 d.C., aproximadamente) los toltecas habían dado un nuevo impulso al desarrollo cultural, impulso que se sintió en toda Mesoamérica, hasta en las ciudades mayas de Yucatán. No se trataba de un gran centro que enviaba "olas de influencia" hacia las partes más lejanas, sino de una esfera de interacción.

[1] Se trata de los jeroglifos Cielo (oriente), Templo de la Muerte (sur), Río de Ceniza (poniente), Monte de Ajedrez (norte) y Corazón de Lagarto (centro). Los signos concuerdan con los términos mixtecos para los puntos cardinales que da el vocabulario de Alvarado. También aparecen en el *Códice de Tututepetongo,* que es un documento cuicateco, y, por ejemplo, en los lienzos de Tlapiltepec y de Tequixtepec en el valle de Coixtlauaca. Véase el libro explicativo del *Códice vindobonensis,* en esta colección.

Es importante visualizar a Mesoamérica como una amplia región, integrada por muchos contactos entre sus diferentes pueblos, los cuales tenían muchas aproximaciones en las actividades comerciales y las peregrinaciones religiosas, en las alianzas políticas y las expediciones militares, en el trabajo de los artesanos ambulantes, en los matrimonios mixtos, en la gente que aprendía diferentes lenguas y... en una escritura que todos los intelectuales tenían en común: la pictografía. La arqueología nos enseña que hubo miles de asentamientos humanos con sus edificios administrativos y sus templos en bases piramidales. En cada centro, por mínima que haya sido su importancia, existió una élite, una familia gobernante, que para legitimarse tuvo que conocer y registrar su historia; y existió también un grupo de especialistas religiosos, que eran los sacerdotes-curanderos-adivinos, y que para su oficio hacían uso de los códices mántico-rituales.

Si nos imaginamos aquella realidad, ahora destruida y cubierta por el colonialismo, concluimos que deben de haber existido miles y miles de tales documentos pictográficos y muchos talleres dedicados a renovarlos, copiando y recopilando, e impuestos a crear nuevos para ocasiones especiales.

En determinado momento de la historia de las investigaciones, y gracias al sensacional desciframiento de los códices mixtecos por Alfonso Caso, se atribuyó a los mixtecos un papel protagónico en el desarrollo de ese estilo-horizonte, presente incluso en toda la arqueología mesoamericana. Se llegó a pensar que cada greca era resultado de la influencia mixteca, que hubo mixtecos en Mitla y Zaachila, y aun en Teotihuacan. John Paddock se perfiló como defensor de esta variante de la "visión pan-mixteca". Por otra parte, Henry B. Nicholson propuso Cholula como el centro ideológico y civilizador, del cual salieron los grandes impulsos artísticos. Pensamos que ambas posiciones son extremas y erróneas. Los mixtecos, al igual que los *nauas* y tantos otros pueblos, participaban en el desarrollo del estilo "Mixteca-Puebla"; no eran el centro, ni la periferia, sino parte activa en una cultura de interacción e intercambio. Era el "estilo internacional del Postclásico" (Robertson, 1970).[2]

[2] Desde su definición por Paul Kirchhoff, el concepto Mesoamérica ha demostrado su utilidad en un sinnúmero de publicaciones. Un análisis del desarrollo cultural de Mesoamérica en términos de procesos de integración social y adaptación al ambiente se encuentra en la monografía de Sanders y Price (1968), que sigue siendo de importancia paradigmática. Una síntesis interesante del estilo Mixteca-Puebla es el estudio de Schávelzon (1980). Varios investigadores (Caso, Jiménez Moreno, Nicholson, Nowotny) han conjeturado que la génesis del estilo Mixteca-Puebla está conectada con la presencia del pueblo de los "olmeca-xicalanca", grupo no bien conocido que, según fuentes del siglo XVI, tenía el poder en Cholula a principios del Posclásico. Los ensayos de Nicholson (1960, 1982) son contribuciones "clásicas", pero el artículo de Smith y Heath-Smith (1980) lo cuestiona con razón por

No significó una homogeneización total , pero sí una permanente comunicación y un desarrollo común, un mundo material y un mundo espiritual compartidos. Dentro de esta unidad global se presentan continuamente variaciones en detalle, que enriquecen la vivencia total. Se impone la comparación con un mosaico de plumas irisantes que se mueven y cambian de color según la posición y el ángulo del observador, pero que forman una imagen coherente. Imagen compuesta por las mismas piezas, en combinaciones cada vez más variadas; así es como vemos los mismos temas en diversos contextos, pero nos podemos dar cuenta de sus múltiples conexiones y de su identidad subyacente *(cf.* Nowotny, 1976, p. 28).

Hasta hoy día podemos percibir esta gran corriente civilizadora en las comunidades mesoamericanas, que a pesar de todos los cambios sigue fiel a sí misma. También en la actualidad vemos una intensificación de los contactos y relaciones entre áreas muy distantes, aunque ésta no necesariamente lleva a la homogeneización, ya que también cada vez operan nuevos procesos de diferenciación *(cf.* Clifford, 1988).

Para aquel mundo cosmopolita del Posclásico mesoamericano, la pictografía funcionó como un lenguaje de formas artísticas lo suficientemente inteligible entre hablantes de diferentes lenguas. Mesoamérica era una comunidad plurilingüe y, como tal, necesitaba precisamente un sistema de escritura que *no* fuera fonética.

Era también una cultura sincrética, que optó por establecer equivalencias globales lo mismo para conceptos particulares que para deidades locales. El Grupo Borgia refleja aquel ambiente, aquella compleja cosmovisión con sus variaciones y su unidad interna.

Por eso, la pregunta sobre el lugar exacto donde se originaron los pocos códices que nos quedan del enorme acervo literario que fue destruido por la colonización, es una cuestión de escasa relevancia. Contamos con ejemplos de los libros religiosos de Mesoamérica, que sin duda fueron transparentes para varios grupos étnicos del tiempo en que se hicieron y que no deben ser considerados como patrimonio exclusivo de determinado lugar. Tanto los *nauas* y los mixtecos como muchos otros pueblos pintaron y utilizaron esos libros.

Es muy posible que los códices mismos hayan sido el impelente principal en la creación y en la difusión del complejo estilístico-iconografico Mixteca-Pue-

proponer ese modelo de influencias estilísticas que emanan de un gran centro, Cholula. En su artículo "Mixtec Impact on the Postclassic Valley of Oaxaca", una contribución a la gran obra sobre arqueología y etnohistoria de Oaxaca, editada por Flanery y Marcus (1983), Paddock resume las posiciones acerca de la influencia mixteca fuera de su territorio e indica lo arduo de ese debate. Los editores agregan su propia opinión, que difiere notablemente de la de Paddock.

bla. Por analogía con otras partes del mundo podemos suponer que los propios pintores viajaban y que sus obras fueron transportadas a tierras lejanas, donde ejercieron una profunda influencia sobre las formas artísticas de cada lugar. Los *manuscritos pudieron muy bien servir de ejemplo para* la decoración de vasijas y casas. A través de este sistema de escritura plurilingüe, perfeccionado durante muchos siglos, se hizo posible la comunicación con mentes muy distantes entre sí en el espacio y en el tiempo, e inclusive con nosotros, hoy en día.

XI. Un cajete policromo tipo códice, de Ocotelulco, Tlaxcala

Beatriz Palavicini Beltrán
José Eduardo Contreras Martínez

Introducción

EL PRESENTE TRABAJO TIENE la finalidad de dar a conocer una de las más importantes piezas cerámicas encontradas en las recientes exploraciones llevadas a cabo en los terrenos que circundan la iglesia de San Francisco Ocotelulco, en Tlaxcala, y ofrecer un primer estudio de su significado. Ocotelulco fue uno de los más importantes pueblos de la provincia de Tlaxcala en los momentos en que aconteció la conquista española.

La importancia de la pieza cerámica radica en su policromía y en la variedad de los diseños que presenta; entre éstos resalta el rostro de un personaje antropomorfo cuya pintura facial a base de franjas horizontales en anaranjado y negro, recuerda a la del dios Tezcatlipoca, deidad de gran importancia entre los pueblos *nauas* de los valles centrales de Mesoamérica.

Para el análisis de la pieza partimos de la hipótesis de que ésta forma parte pequeña pero representativa de los múltiples elementos que fomentaron una ideología militarista, la cual se desarrolló en los últimos tiempos del mundo prehispánico, produciendo guerras continuas y sacrificios humanos masivos. Pensamos que, en cierta medida, de los diseños policromos que están plasmados en la pieza, algunos elementos justifican esta visión guerrera, tal y como intentaremos ver a continuación.

Localización de la pieza cerámica

La pieza cerámica fue localizada en el área B de exploración, la cual se ubicó en la terraza que se encuentra al norte de la iglesia del pueblo de Ocotelulco. Fue encontrada en el interior de uno de los cuartos que se ubicó hacia el sur de dicha área B, a una profundidad de dos metros, sobre un *tlecuil* hecho a base de piedra basáltica. Este cuarto pertenece a la etapa constructiva más antigua que se ha distinguido hasta el momento en el sitio y del cual se han encontra-

do elementos arquitectónicos en buen estado de conservación y que datan del periodo comprendido entre los años de 1450 y 1500 d. C.

La cerámica y el *tlecuil* fueron encontrados sobre una matriz de cenizas y arena que posiblemente fue depositada en el momento en el que se clausuró esta etapa constructiva. Esta etapa fue cubierta por un relleno constituido de tierra, lodo y fragmentos de cerámica, así como trozos de ladrillos y adobes. Fue quizás el vaciado de este relleno lo que ocasionó la ruptura, habiendo quedado todos los fragmentos juntos en un espacio reducido.

Es sugerente el hecho de que sobre el *tlecuil* fue encontrada la pieza cerámica que tiene el rostro de un personaje antropomorfo con la pintura facial que identifica a Tezcatlipoca, ya que a dicha deidad se le vinculaba con el fuego, como afirma Krickberg (1982, p. 134): "Tezcatlipoca... se transformó en estrella polar para producir el primer fuego".

Recordemos que el fuego fue un elemento con el que se representó la guerra. Así lo distinguimos en el símbolo llamado *Atlachinolli,* y también el fuego fue empleado para indicar la conquista de un pueblo.

La pieza cerámica

La pieza cerámica es un cajete trípode de paredes recto-divergentes y con tres soportes huecos zoomorfos. El diámetro máximo del cajete es de 20 centímetros y su altura es de 9 centímetros. Presenta decoración policroma completa en su interior, lo mismo que en el borde exterior y en los tres soportes.

La pasta con la que se hizo la pieza es fina y compacta, de color rosáceo claro y sin desgrasante. Su forma genérica y los soportes se hicieron a base de moldes. La superficie decorada recibió un primer tratamiento con pintura blanca, con la finalidad de haberle proporcionado una base de color neutro que permitió resaltar con mayor nitidez y fidelidad los tonos de decoración que se aplicaron posteriormente. En seguida se trazaron con un pincel los motivos de la decoración, en color rojo-ocre, para proceder después a llenar con diversos colores los espacios dejados por aquel trazo. Seca la pinura, se procedió a bruñir la superficie con algún pulidor, posiblemente de piedra, el cual le proporcionó ese brillo que le da el aspecto de laqueado.

Decoración de la pieza

Como ya se dijo, el cajete presenta decoración policroma en toda su parte interior, sobre el borde exterior y en sus soportes. Su decoración interior es de

forma extendida a manera de los platos huastecos policromos, como el que describió Lorenzo Ochoa en 1970. En el fondo del cajete de Ocotelulco figura ese rostro de un personaje antropomorfo con la pintura facial de Tazcatlipoca.

Es un rostro que está de perfil, con el ojo cerrado y la boca entreabierta, configuración que corresponde a la imagen de un individuo muerto. Al respecto, diremos que este tipo de representación nos recuerda la escena descrita por Sahagún acerca de la fiesta de Toxcatl, celebrada por los mexica y en la cual un mancebo era decapitado en honor de Tezcatlipoca:

> El primer día de este mes hacían gran fiesta a honra del dios llamado Tetlacuan y por otro nombre Tezcatlipoca; a este tenían por dios de los dioses; a su honra mataban en esta fiesta un mancebo escogido, que ninguna tacha tuviese en su cuerpo criado en todos los deleites por espacio de un año, instruido en tañer y cantar y en hablar[...]
>
> ...Todos sabían que era aquel la imagen de Tezcatlipoca[...]
>
> Llegado el día donde había de morir llevándole a un *cú* u oratorio que llamaban Tlapitzoayan, apartabanse las mujeres y dejabanle; llegando al lugar donde le habían de matar, él mismo se subía por las gradas y en cada una de ellas hacía pedazos una flauta, de las que andaba tañendo todo el año; llegado arriba echabánle sobre el tajón, sacabanle el corazón y tornaban a descender el cuerpo abajo, en palmas; abajo le cortaban la cabeza y la espetaban en un palo que se llamaba Tzompantli [Sahagún, 1985, p. 81].

En el *Códice Borgia* también podemos distinguir cabezas de personajes aisladas del resto de su cuerpo y en actitud mortuoria; inclusive, uno de estos rostros es el de Tezcatlipoca. Al respecto, Seler dice en los comentarios al mencionado códice:

> Es probable que tengamos que interpretar la cabeza humana tal y como interpretamos la de Tezcatlipoca en la división inferior de la columna 35, a saber, como imagen, o si uno quiere como máscara del guerrero muerto [T. 1, p. 50].

Tanto en lo que registró Sahagún como en la afirmación de Seler hay correspondencia con el significado de la expresión del rostro en el fondo del cajete, como veremos a continuación.

La figura del personaje lleva sobre la cabeza un rico tocado en el que se encuentran unos plumones, los cuales permiten vincular a aquél con una deidad astral que intentaremos definir en el curso del presente trabajo. Además, el tocado incluye, sobre la nuca del personaje, una bandera y un cuchillo de pedernal. Al respecto de este tocado, Sahagún nos dice que, entre sus atavíos, Tezcatlipoca... "Tiene puesta en la cabeza una cabellera de pedernales" (1985, p. 886).

El personaje del cajete posee además un pectoral compuesto de tres ban-

das horizontales. Una de color rojo; otra constituida por cuadros blancos, y la tercera por una banda de color amarillo con pequeñas líneas verticales en rojo. De esta útima banda cuelgan cuatro círculos amarillos, cada uno de ellos con una línea central.

En la parte inferior de la nariz se aprecia un elemento triangular en color oscuro; probablemente se trata de su nariguera. Frente al rostro observamos dos elementos más. El primero de ellos se encuentra a la altura de la frente y lo constituyen dos diseños rectangulares verticales, conformados cada uno de ellos por un motivo en forma de cruz en color amarillo, al que siguen, hacia abajo, los siguientes componentes: tras círculos blancos dispuestos en línea horizontal; un círculo mitad rojo y mitad blanco con otro círculo al centro; una franja que contiene en su nivel superior un color amarillo seguido por cuatro circulos en azul, una franja guinda y finalmente otra en color negro. Ambos diseños confluyen en el vértice de otro en color café, el cual está dispuesto a manera de cono. Este elemento ha sido identificado en el *Códice Borgia,* y Seler dice que hace referencia al sacrificio (Comentarios a la lámina 23).

El otro elemento pictórico se encuentra frente a la barba del personaje y lo conforman dos elementos curvos, uno en color negro, el más corto; y el más largo en color rojo. Aunque no es seguro el significado que le podamos otorgar a este elemento, sí podemos dar una aproximación al respecto, ya que encontramos un cierto parecido entre éste y aquel otro que sale del pie mutilado de Tezcaltipoca, el cual se encuentra representado en algunos códices mexicanos, por ejemplo el *Borgia* en su lámina 23.

Enmarcando la cabeza del personaje antropomorfo, tenemos seis bandas dispuestas en forma concéntrica. La más próxima a la escena central del cajete está compuesta por tres líneas oscuras que dividen el interior de la banda en cuatro divisiones, todo ello con fondo de color café oscuro. Sobre estos diseños se encuentran dispuestos de manera simétrica veinticuatro círculos en cuyo sector central está un aro que delimita el centro de cada uno de ellos. Con excepción del sector central de cada círculo, que es de color naranja, el resto del círculo es de coloración mitad roja y mitad blanca. Esta primera banda tiene una gran semejanza con las representaciones celestes que encontramos en las láminas 50 y 51 del *Códice vaticano B.*

La banda que se encuentra sobre la anterior es muy delgada y sólo se denota por su color anaranjado.

La siguiente banda es de color rojo y está dividida en secciones por líneas negras verticales.

Continúa una banda de coloración blanca, dividida en veintiséis espacios delimitados cada uno de ellos por tres líneas negras verticales.

La quinta banda es más ancha que las anteriores, ya que tiene un espesor de 8 milímetros, y está decorada con veinte semicírculos cuyo borde es amarillo y su parte central naranja, con numerosos puntos del mismo color. La sección anterior de estos semicírculos también es de color anaranjado.

La sexta banda es la más ancha, con un espesor de 2.2 centímetros y abarca todo el borde anterior del cajete y está compuesta por franjas negras y blancas, muy anchas, alternadas con líneas delgadas en los mismos colores. Diseños similares se encuentran en los altares policromos de Tizatlan, en numerosos tiestos cerámicos recuperados ahí y en Ocotelulco y en láminas de algunos códices mexicanos, y han sido interpretados en su mayoría como plumas de águila, animal sagrado que se vinculaba con la habilidad militar y la guerra entre numerosos pueblos de los valles centrales de Mesoamérica en la fase final del periodo prehispánico.* Además, tanto del águila como del jaguar se dice que representan al sol, cuyo culto se vincula con el sacrificio humano (Hernández Pons, 1987).

Sobre estos diseños dispuestos de manera simétrica en el borde del cajete encontramos seis cuchillos de sacrificio, mitad rojos y mitad blancos. Sobre este último sector de los cuchillos apreciamos tres líneas rojas. También observamos que en esta última banda hay seis diseños rectangulares, dispuestos igualmente en forma simétrica, cuya mitad izquierda es de color amarillo con puntos rojos y un pequeño rectángulo en su sector inferior. La mitad derecha está compuesta en su parte superior por dos cuadros blancos delineados en rojo, debajo de los cuales hay otros cuatro cuadros blancos, una franja roja y tres franjas en color oscuro. Esta mitad derecha es la misma que hemos visto en el tocado del personaje.

La decoración del borde exterior del cajete tiene color anaranjado sobre el cual se aplicaron diseños de color negro en forma de aspiral y en *S*.

Los soportes del cajete son de figura zoomorfa y corresponden cada uno de ellos a la cabeza de una serpiente con las fauces entreabiertas, en color blanco, de nariz negra y ojos ovalados cuya coloración es de una mitad roja y la otra blanca, con el iris señalado por una línea negra. Las cabezas de las serpientes tienen por piel los diseños de un jaguar, es decir que son de coloración anaranjada sobre la que se distinguen pequeñas manchas y círculos delineados en negro.

La serpiente con la piel de jaguar puede ser interpretada como Xiuhcoatl o Serpiente de Fuego, que según un mito mesoamericano trasladaba al sol por el cenit, leyenda que se asocia al hecho de que al mismo Tezcatlipoca se le vinculaba con el sol:

* En el costado sur del altar B de Tizatlan se encuentran, flanqueando una escena central, un jaguar y un águila dispuestos en actitud de pelea.

> Y viendo esto Tezcatlipoca se hizo sol para alumbrar, al cual pintan como nosotros y dicen que lo que vemos no es sino la claridad del sol sino al sol, porque el sol sale a la mañana y viene fasta el medio día y de ahí se vuelve al oriente, para salir otro día, y que lo que de medio día fasta el ocaso parece en su claridad y no el sol, y que de noche no anda ni paresce. Ansi que por ser Dios el Tezcatlipoca se hizo sol *[Historia de los Mexicanos,* p. 27; 1985].

Seler nos dice al respecto:

> Y Tezcatlipoca representa así mismo el (aparente) movimiento del sol por el firmamento a través del año. Su fiesta principal, Toxcatl, es propiamente una fiesta de año nuevo. Es la fiesta del sacrificio de un representante humano de Tezcatlipoca, que ha sido su símbolo viviente, durante todo un año, y que es sustituido por otra persona inmediatamente del sacrificio. Cuando esta víctima ascendía sola y pausadamente por las gradas de la pequeña pirámide de Tlacochcalco, situada a la vera del camino de Chalco, simbolizaba el lento subir del sol por el firmamento [pp. 114 y 115, T. 1; 1985].

Un último elemento pictórico que distinguimos en el cajete, es la cabeza de un personaje antropomorfo, solamente delineado en color negro.
Este elemento se encuentra en la base del cajete, es decir, sobre la parte exterior del fondo. Pienso que la presencia de este elemento no es fortuita, ya que según creo está vinculado a otro de los aspectos del dios Tezcatlipoca. Este aspecto es el carácter omnipresente que se le atribuía a dicha deidad. Al respecto, dice Sahagún: "...Y el dicho Titlacuan era invisible y como obscuridad y aire, y cuando aparecía y hablaba a algún hombre, era como sombra; y sabía los secretos de los hombres, que tenían en los corazones" (1985, p. 194).

A manera de síntesis o resumen comentaremos que en el cajete policromo objeto del presente trabajo encontramos elementos pictóricos que se asocian indiscutiblemente con el dios Tezcatlipoca como deidad solar y omnipresente.

Estos atributos se vinculan en la pieza con otros referentes al sacrificio de guerreros, los cuales se consideraban necesarios para el sostenimiento del sol, todo lo anterior según la visión de las antiguas sociedades militaristas de los valles centrales de Mesoamérica del posclásico tardío.

El investigador alemán dice además que quizá el principal aspecto del Yayahuqui Tezcatlipoca, el negro, es como el sol: "...Que se hunde en la tierra, que es devorado por la tierra" *(Ibid,* p. 115).

La identificación de Tezcatlipoca como dios solar se fue ocultando en los últimos tiempos de la etapa prehispánica, ya que, no lo debemos olvidar, al irse constituyendo en sociedad dominante, los mexicas impusieron sus deidades al panteón antiguo. De esta manera, Uitzilopochtli sustituyó al complejo fuego-sol que en parte le correspondía a Tezcatlipoca.

Así, el conjunto de elementos constituidos por las serpientes con piel atigrada y con la cabeza antropomorfa con la pintura de Tezcatlipoca, permite identificar el recorrido que el sol hace diariamente por el cenit.

Procedencia del cajete

Mucho se ha escrito ya sobre la procedencia de la cerámica tipo códice. Hay quienes afirman que proviene de la región Mixteca-Puebla e incluso se plantea que mucha de ella es de Cholula. La semejanza de los diseños de nuestro cajete con aquellos que encontramos en el *Códice Borgia* en particular, nos podrían hacer pensar en principio que pudiera provenir de la región donde se cree que fue hecho el *Borgia*. Sin embargo, un análisis más profundo sobre esta cuestión nos permite desechar esa hipótesis, por los siguientes motivos. En primer lugar diremos que recientemente fueron descubiertos por el señor Marcelino Tlapale Pérez, en el sector oeste del pueblo de Ocotelulco, al abrir la cimentación de su casa, varios moldes de barro cocido con los cuales se confeccionaron las formas cerámicas para cajetes, platos, copas, cuencos, etcétera. Y además se recogieron otros moldes que fueron empleados para hacer soportes zoomorfos cuyas figuras representan cabezas de serpiente, de águila y de jaguar de dimensiones similares a los soportes del cajete que vengo refiriendo.

En segundo lugar, un análisis de la pasta que conforma el cajete muestra que está constituida por arcillas rosáceas muy compactas, con poco desgrasante y con cocción uniforme, muy semejante a la usada en gran cantidad de cerámica doméstica que hemos encontrado en el sitio.

En tercer lugar, varios de los diseños policromos que se encuentran en el cajete yacen plasmados en los altares policromos de Tizatlan, así como en las pinturas halladas en Ocotelulco.

Así podemos considerar que dicho cajete, junto con otra gran cantidad de piezas cerámicas policromas que se han encontrado en el sitio, fueron manufacturadas en la región tlaxcalteca.

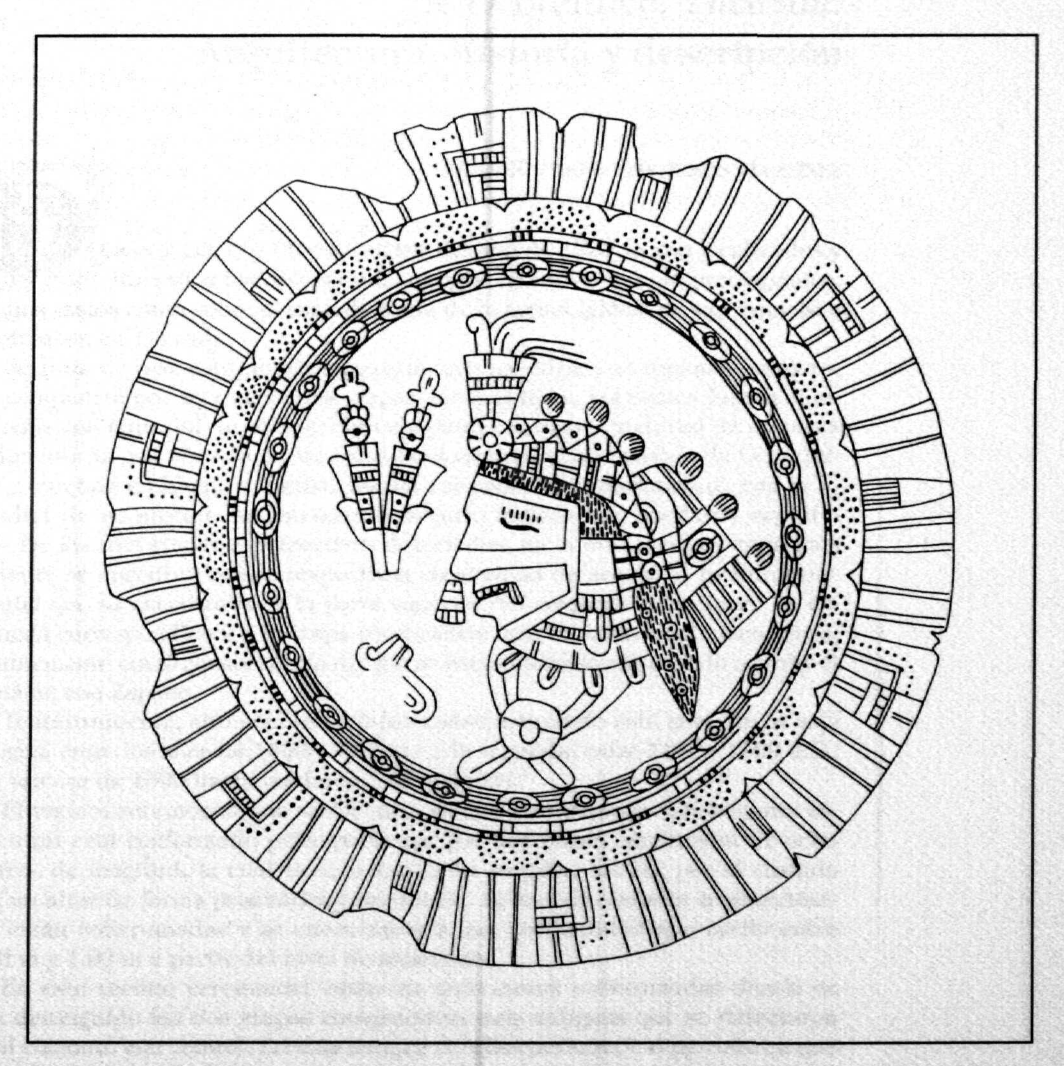
Conclusión

La presencia del cajete tipo códice en Ocotelulco, Tlaxcala, ha sido sin duda un hallazgo que permitirá replantear líneas de investigación en los aspectos histórico y arqueológico. En lo histórico, la posibilidad de indagar sobre los aspectos mitológicos de los competentes simbólicos contenidos en los diseños de la pieza, aspectos que acaso quedaron ocultos en otras zonas, a causa de la im-

posición de la ideología generada por el poder mexica. En lo arqueológico, se revitalizará el interés por el estudio de la cultura tlaxcalteca y en particular de su cerámica, la cual pudo haber sido uno de los principales productos de comercio con otras regiones. Además, deberá estudiarse el grado de importancia que la cerámica tipo códice tuvo para fortalecer la ideología guerrera de la sociedad tlaxcalteca, la cual se basó, como otras sociedades militaristas, en el concepto fuego-sol, en el sacrificio humano y en la asociación de ciertos animales con esta concepción, tales como el tigre y el águila.

En el caso del cajete policromo que tratamos en este trabajo, su decoración exhibe la importancia que tuvo Tezcatlipoca en la ideología generada por la sociedad tlaxcalteca, deidad a la que incluso se le llegó a identificar en ciertos mitos con Camaxtli, principal dios de dicha cultura (*Teogonía,* 1985). Esta importancia ya se había mostrado en el altar de Tizatlan y en el altar policromo recientemente encontrado en Ocotelulco, ya que en ambos Tezcatlipoca aparece ocupando un lugar preponderante.

Por último, la pieza cerámica exhibe en sus motivos la exaltación que la cultura tlaxcalteca hizo de la muerte del guerrero en sacrificio, muerte que según la cosmovisión de ese pueblo era fundamental para fortalecer al Sol en su recorrido cotidiano por la bóveda celeste.



XII. Las estructuras policromas de Ocotelulco, Tlaxcala. Arquitectura, historia y descripción

José Eduardo Contreras Martínez

Durante los dos últimos meses del año de 1990 fueron localizados y liberados los restos de un antiguo *teocalli* o templo prehispánico. Dichos restos están sobre el costado norte de la actual iglesia de san Francisco Ocotelulco, en Tlaxcala.

Se trata de restos arquitectónicos que corresponden a un conjunto estructural compuesto por tres sucesivas etapas constructivas, las cuales fueron clausuradas con material de relleno llamado piedra xalnene (material de arenisca sedimentaria que abunda en las inmediaciones del actual pueblo de Ocotelulco) y tepetate en bloques. Ambos fueron colocados cuidadosamente, con la finalidad de no afectar las estructuras arquitectónicas que quedaron sepultadas. De las tres etapas constructivas detectadas, en la intermedia y en la más reciente se encontraron sus respectivas escalinatas de acceso al recinto ceremonial que se encontraba en la parte superior del conjunto estructural. La escalinata correspondiente a la etapa constructiva más reciente quedó inconclusa, posiblemente como consecuencia de que se estaba levantando cuando ocurrió el contacto con España.

Tentativamente, sitúo las tres etapas constructivas de esta manera: la más antigua, entre los años de 1400 y 1450 d.C.; la segunda, entre 1450 y 1500 d.C., y la tercera de 1500 hasta mediados del siglo XVI.

El recinto ceremonial que se encontró en el sector superior del conjunto estructural está conformado principalmente por una banca ceremonial de ocho metros de longitud, la cual tiene adosada en su parte media, por el costado sur, un altar de forma prismática trapezoidal. Ambas estructuras arquitectónicas están policromadas y se encontraron a una profundidad que osciló entre 1.10 m y 1.60 m a partir del nivel de superficie.

En este recinto ceremonial están las estructuras policromadas donde se han distinguido las dos etapas constructivas más antiguas que se detectaron en el conjunto estructural. La más antigua de ellas pertenece al periodo en que estuvieron en función el altar y la banca; y la siguiente etapa, cuando quedó

oculto el altar al poner sobre él un muro de adobes sobre el cual se echó un aplanado de barro que tiene muestras de haber contenido aplicaciones pictóricas, las que por su pobre calidad constructiva, se encontró que estaban destruidas casi en su totalidad. Durante esta segunda etapa siguó funcionando la banca policromada.

A causa de que la banca presenta en la parte media de su longitud el altar policromado, he dividido aquélla, para su descripción, en dos partes: el sector este y el sector oeste. En ambos casos, observamos diversos elementos pictóricos alternados sobre fondo negro. Figuran, en primer lugar, cráneos con rayas rojas ligeramente inclinadas, elemento éste que presenta ojos estelares en rojo y blanco y una ceja en azul. La región occipital está señalada por semicírculos dispuestos unos sobre otros en color rojo, blanco, azul y amarillo, con puntos rojos. En segundo lugar, se ve un conjunto de corazones que muestran tres secciones de color: la más próxima a la arteria es roja; la sección media es amarilla; y la terminal, roja también. En esta última se aprecian atributos antropomorfos, tales como un ojo y una boca. El tercer elemento es un conjunto de manos que presentan rayas rojas ligeramente inclinadas y con largas uñas pintadas en azul, en su sección próxima; blanco en la parte media y rojo en la terminal. De la sección media de la mano hacia la muñeca, hay semicírculos en rojo, blanco, azul, negro y amarillo, con puntos en rojo.

Un cuarto elemento que distinguimos son los anillos en rojo con un componente terminal en forma de doble voluta en color azul. En el espacio circular dejado por el anillo se aprecia una franja amarilla con puntos rojos que identifico como hueso; y por otra parte, una figura semiovoide en color rojo con uno de sus extremos en blanco, que he identificado como ojo arrancado.

En los sectores exteriores superior e inferior de la escena en la que aparecen los elementos descritos se distinguen dos líneas negras paralelas horizontales y, entre ellas, apreciamos otras líneas verticales en el mismo color. Este tipo de componentes fue identificado como cordones por Alfonso Caso (1927) cuando hizo el tratamiento de diseños similares presentes en los altares de Tizatlan.

La diferencia entre los elementos pictóricos de los costados este y oeste de la banca, estriba en que en el primer caso apreciamos que los cráneos dirigen su vista hacia el oeste y las manos en dicha sección de la estructura son extremidades izquierdas. Por el contrario, los cráneos que se encuentran en el sector oeste de la banca miran hacia el este, y las manos que observamos en dicha área son extremidades derechas. De esta manera, podemos distinguir que las miradas de los cráneos de ambos sectores confluyen en el centro del recinto ceremonial, lugar donde se encuentra el altar policromado.

El altar presenta diseños policromos en sus costados este, oeste y sur,

entre los que se distinguen ocho personajes con cuerpo serpentino y mascarón fantástico que cubre el rostro antropomorfo, frente al cual percibimos la voluta de la palabra y otro símbolo en forma de gancho, que significa fuego, todo lo cual nos hace pensar que se trata de las Xiuhcoatl o Serpientes de Fuego.

Los rostros de las Xiuhcoatl son en su mayoría distintos unos de otros, ya que sólo se repiten en dos casos. De esta manera encontramos, en el costado este, un rostro en color ocre con cinco pequeños cuadros blancos dispuestos de manera que parecen enmarcarlo, más otro cuadro en la nariz. Sigue otro rostro en color negro y con la boca en amarillo, y por último un rostro en amarillo en el que se aprecian tres franjas en ocre con pequeñas líneas negras. En el costado sur observamos sólo dos de estos personajes, uno con el rostro negro (el cual se repite) y otro en amarillo con labios rojos. Este último rostro se encuentra de nuevo en el costado oeste del altar; le sigue un rostro en azul con labios rojos y barba en negro y por último distingo un rostro con franjas transversales alternadas en negro y amarillo.

Las Xiuhcoatl del altar muestran posición descendente y están sobre franjas rojas que pueden ser identificadas como chorros de sangre. Todos estos diseños fueron hechos de manera que quedan sobre círculos y franjas en negro y blanco.

En el costado sur del cuerpo arquitectónico que he identificado como el altar, se encuentra una escena central enmarcada por numerosos cuchillos de coloración en rojo y blanco. En dicha escena yace, sobre un brasero, un enorme cuchillo colocado de perfil; a causa de esta posición sólo se aprecian en él un ojo y el sector derecho de la boca, los cuales le fueron puestos como atributos. La boca del cuchillo está abierta y de ella emerge el rostro de un personaje antropomorfo, el cual tiene la pintura facial que distingue a Tezcatlipoca en los códices del Grupo Borgia. Una serpiente de coloración en negro, rojo y amarillo circunda la escena del brasero y del cuchillo.

En un nivel inferior a las escenas de las Xiuhcoatl y de aquella del costado sur, distingo diseños policromos horizontales en color azul sobre los cuales hay círculos concéntricos en blanco y rojo, elementos todos éstos que bien pueden ser las franjas celestes, con sus ojos estelares. Abajo de todos los diseños arriba mencionados, se localizaron otros, verticales y alternados en colores negro y blanco, sobre los que se ven círculos en amarillo, rojo y azul, más otros, de mayor tamaño, en color blanco. Los diseños verticales pueden hacer alusión a plumas de ave, probablemente de águila o de codorniz, a las cuales se les vinculaba con el sol, y los círculos pueden hacer referencia a borlas de papel y algodón.

Los diseños pictóricos encontrados en las estructuras arquitectónicas de Ocotelulco tienen mucha semejanza con algunos elementos de gran colorido de los códices del Grupo Borgia, en particular con aquellos que están en el do-

cumento que le da nombre al conjunto, ya que en él se aprecian bandas policromadas como las que aparecen en la banca, cuya parte media está interrumpida por un elemento en forma de trapecio, sobre el cual descienden ciertos dioses, según la interpretación de Seler (1984). Esta figura en forma de trapecio que encontramos en el *Borgia*, junto con las bandas laterales que salen de sus flancos, los cuales tienen en ocasiones representaciones de cráneos, en otras de huesos, corazones o cuchillos, constituyeron tal vez el plano ideal y formal del cual fueron tomados para su reproducción en el recinto ceremonial de Ocotelulco.

Pienso que el simbolismo manifiesto en las estructuras policromas de Ocotelulco se vincula con el sacrificio humano como fuente de regeneración de la fuerza de los dioses que sostienen el universo. La presencia de las Xiuhcoatl, personajes relacionados con el sol y que tienen la pintura facial de algunas deidades, más los chorros de sangre que las enmarcan y los cráneos, corazones y manos encontrados en la banca, sugieren esta idea.

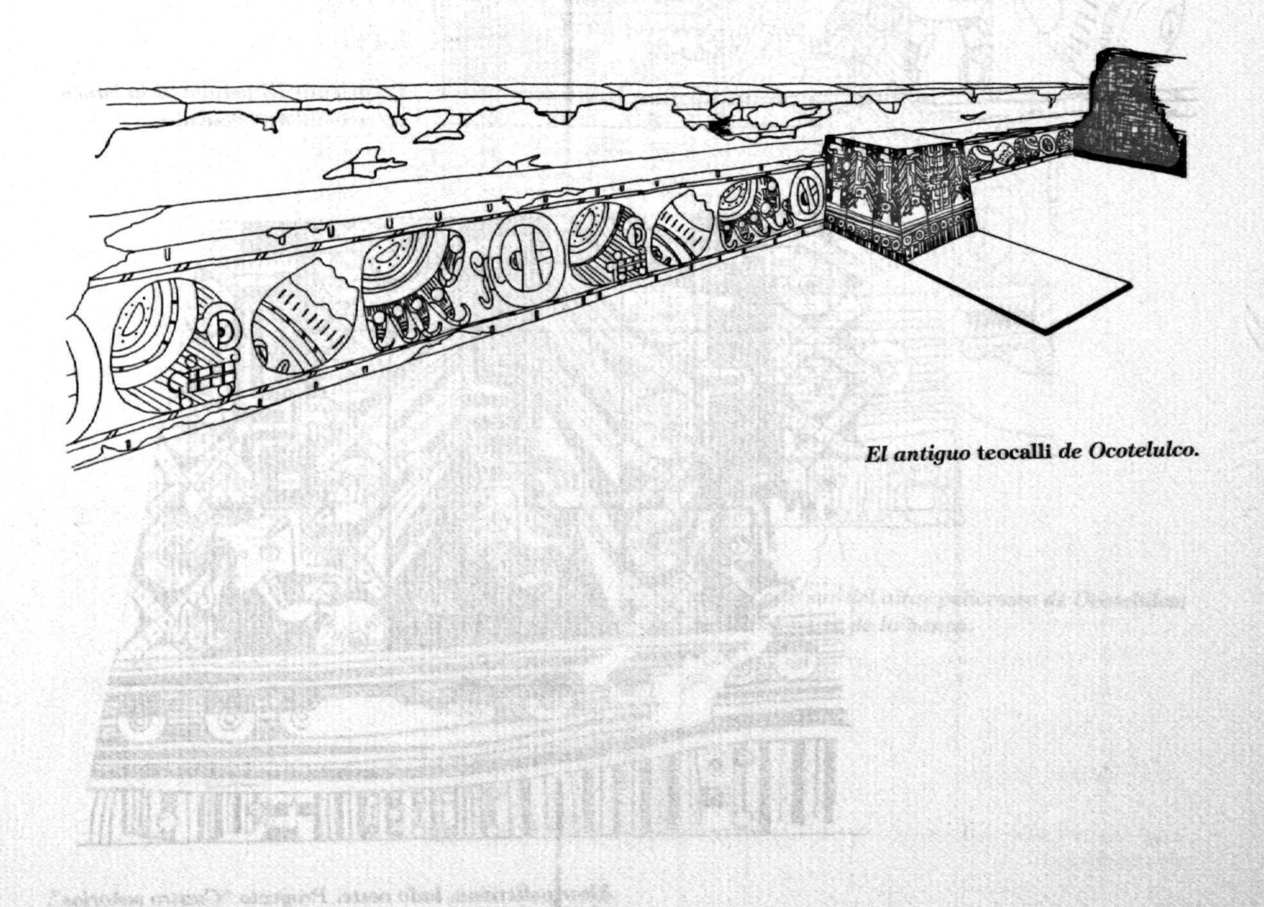
La conjunción de esos elementos, cráneos, corazones y manos, que han sido relacionados como símbolos del inframundo, y la presencia en el costado sur del altar de dos lugares míticos como la casa de los cuchillos de pedernal y la hoguera divina representada por el brasero sobre el cual se encuentra el enorme cuchillo de pedernal con rasgos antropomorfos, de cuya boca abierta sale el rostro de un personaje también antropomorfo, en actitud de sacrificio, me hace concebir que el recinto ceremonial de Ocotelulco fue un sitio sacralizado por su naturaleza de eje donde se juntan y manifiestan los planos celeste, terrenal y del inframundo.

Por otro lado, debe añadirse que en los momentos en que fueron hechos los murales de Ocotelulco, ocurrieron en la región tlaxcalteca importantes acontecimientos históricos. En efecto, aunque Ocotelulco fue fundado en el siglo XIII, fue después de la segunda mitad del XVI cuando los chichimecas irrumpieron en la zona, hecho con el que se inició una etapa de profundos cambios culturales, entre los que hay que señalar la ideología militarista tan vinculada a los sacrificios humanos en su aspecto de ofrenda a los dioses. Por ejemplo, Camaxtli, deidad de primer rango, más que dios de la caza, fue un dios solar de la guerra (Sahagún, 1978; Garibay, 1978; Contreras, en prensa). Esta ideología se manifestó en los rasgos culturales más sacralizados, los que pertenecían a los templos, tales como los altares y las bancas policromadas, las esculturas y la cerámica tipo códice. También la cerámica de uso más frecuente exhibe símbolos de hondo significado ritual relacionado con el sacrificio.

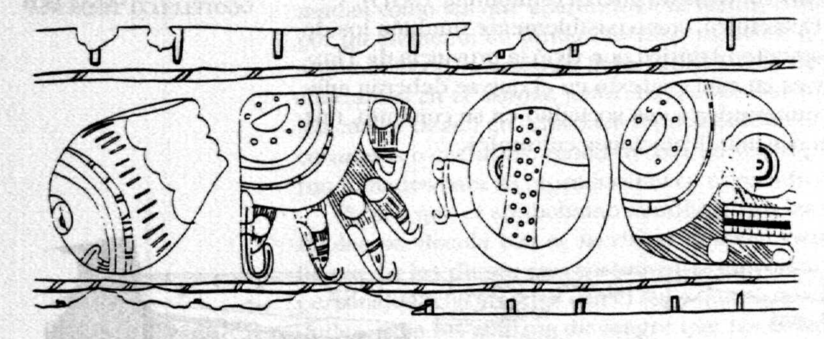
Esta cosmovisión religiosa era acorde con los tiempos que vivió Tlaxcala a lo largo del siglo XV y en los principios del siglo XVI, tiempos en que los teochichimecas tlaxcaltecas tuvieron guerras contra Uexotzingo, principalmente; y a partir de 1450 en adelante, fueron sitiados en lo comercial por las huestes

mexicas y sus aliados. Es en estos momentos cuando el sacrificio humano adquiere un carácter masivo sobre los cautivos de guerra (Motolinia, 1987)).

Por lo tanto, los murales de Ocotelulco, como posiblemente también los de Tizatlan, son expresión de un momento histórico que vivió la provincia de Tlaxcala en tiempos prehispánicos, y es en este contexto en el que se deberán analizar en el futuro, si queremos comprender a esa sociedad en su conjunto, una sociedad que fue congruente con sus manifestaciones culturales.

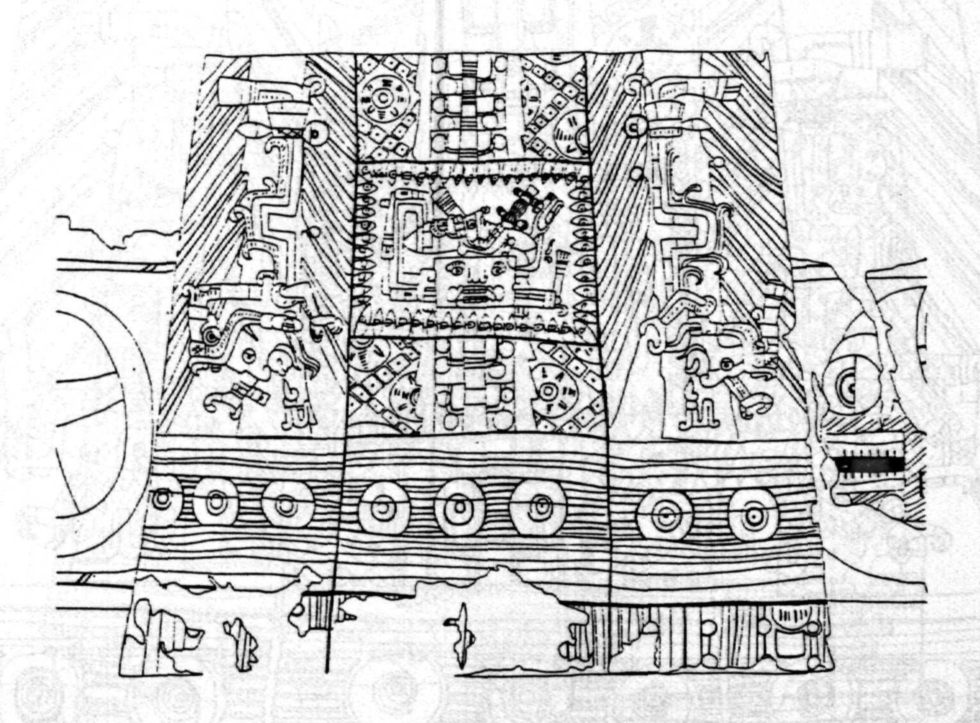


El antiguo* teocalli *de Ocotelulco.

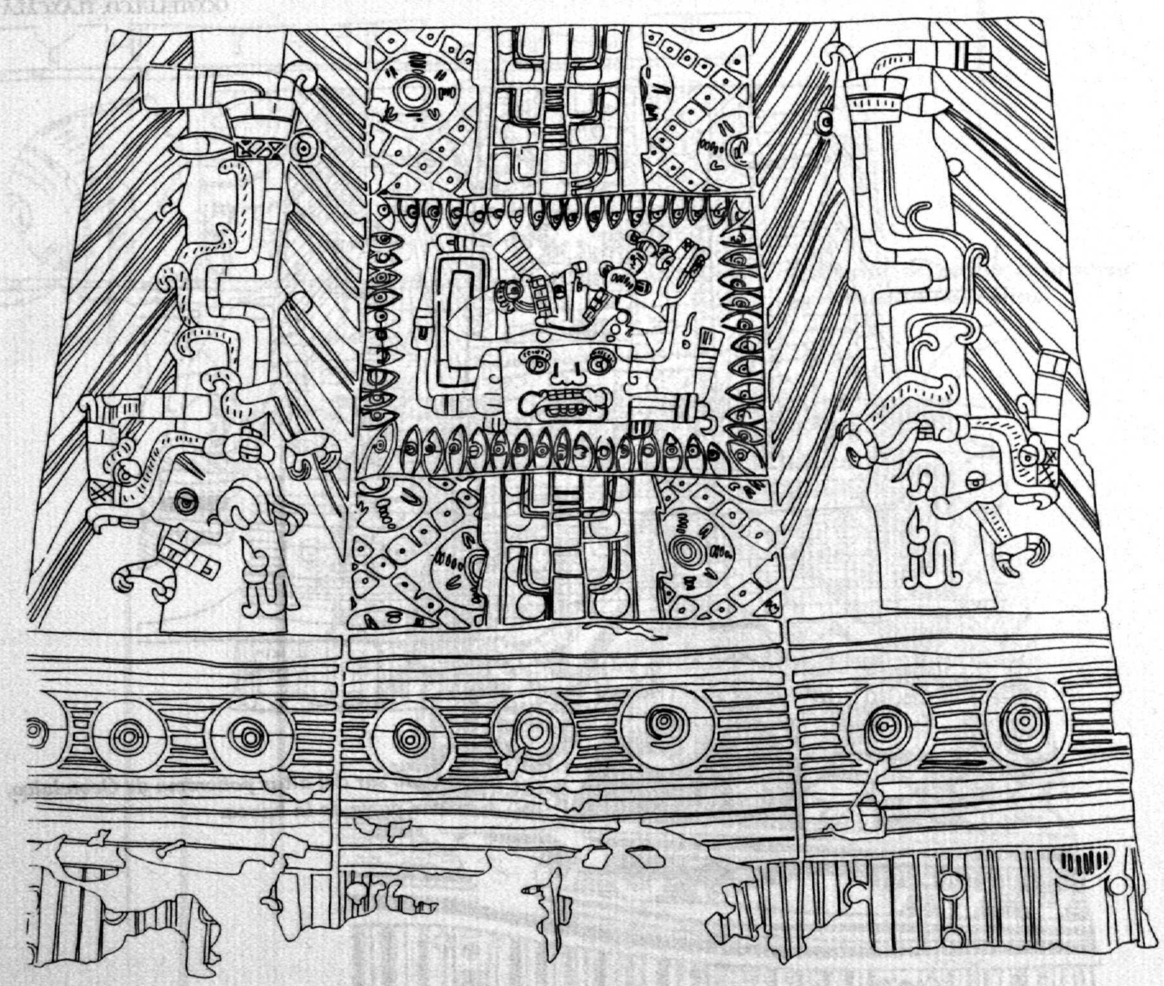


Fragmento del peralte de la banca ceremonial de Ocotelulco.

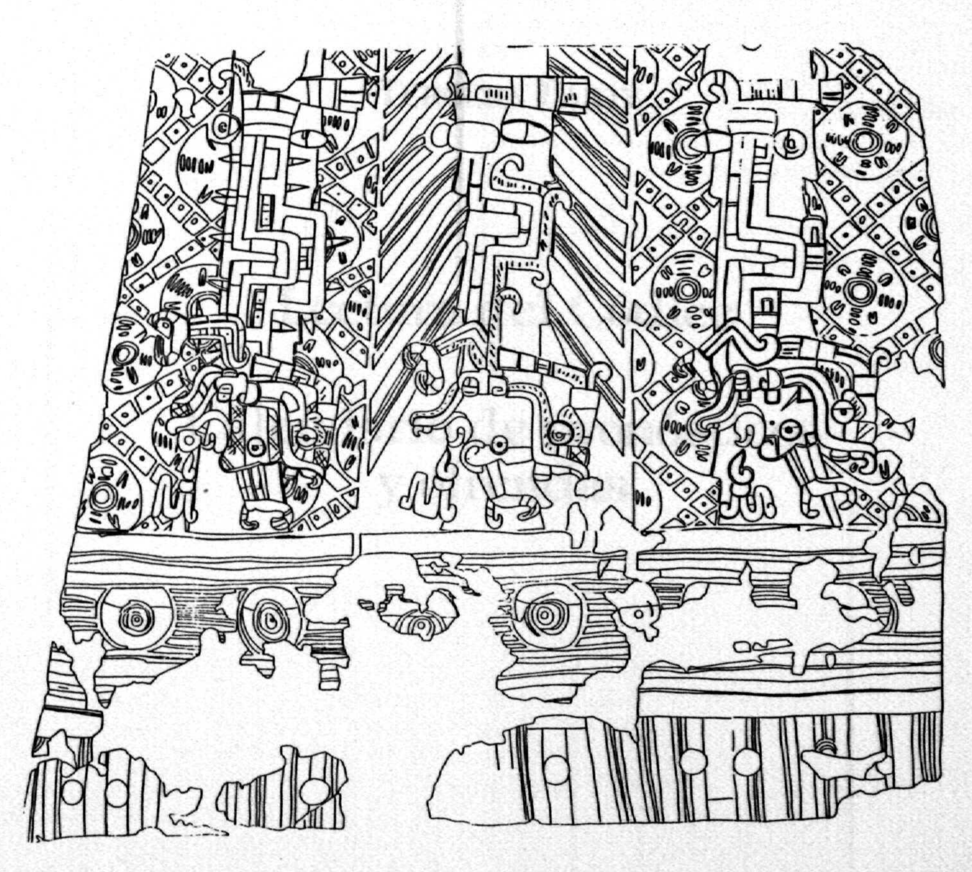
Altar policromo, lado oeste. Proyecto "Cuatro señoríos". Dibujo de Pedro Cahuantzi Hernández.



Lado sur del altar policromo de Ocotelulco, con parte de la banca.



Lado sur del altar policromo de Ocotelulco.



Lado este del altar.

TERCERA PARTE

Lectura del Códice

Calendario de pronósticos y ofrendas

Porque me diste tu reloj
Porque me diste tu pensamiento
Porque soy mujer limpia
Porque soy mujer estrella cruz
Porque soy mujer que vuela
...
Porque soy el agua que mira, dice
Porque soy la mujer sabia en medicina, dice
Porque soy la mujer yerbera, dice
Porque soy la mujer de la medicina, dice

Porque soy la mujer de la brisa, dice
Porque soy la mujer del rocío, dice

María Sabina
(en Estrada, 1977, pp.124,126).

XIII. La cuenta de los días [pp. 1-8]

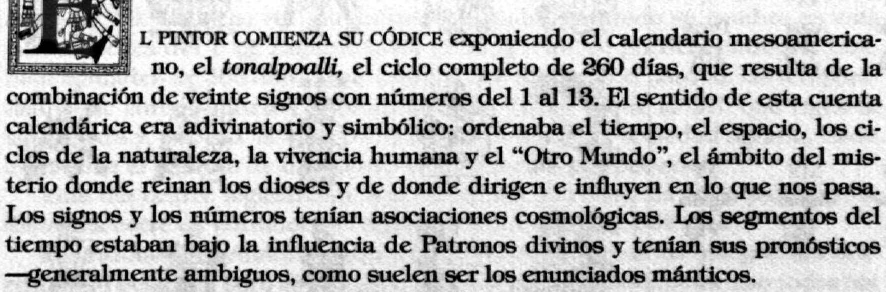
En ocho páginas se enumeran los 260 días, ordenados en un cuadro de veinte trecenas. Estas trecenas son presentadas en cinco renglones de cuatro trecenas cada uno.

En cada dos páginas los cinco renglones sobrepuestos forman un "bloque" de trecenas.

Los cuatro "bloques" son orientados hacia las cuatro direcciones.

Contando los cinco signos verticalmente se puede distinguir una "columna", que corresponde al número calendárico que estos signos tienen dentro de su "bloque". En su totalidad hay 52 columnas y cada una se combina con dos imágenes mánticas, una arriba y una abajo.

Vaticano B, *pp. 1-8;* Cospi, *pp. 1-8;* Borgia, *pp. 1-8.*
Compárese Fejérváry-Mayer, *p. 1.*



EL PINTOR COMIENZA SU CÓDICE exponiendo el calendario mesoamericano, el *tonalpoalli,* el ciclo completo de 260 días, que resulta de la combinación de veinte signos con números del 1 al 13. El sentido de esta cuenta calendárica era adivinatorio y simbólico: ordenaba el tiempo, el espacio, los ciclos de la naturaleza, la vivencia humana y el "Otro Mundo", el ámbito del misterio donde reinan los dioses y de donde dirigen e influyen en lo que nos pasa. Los signos y los números tenían asociaciones cosmológicas. Los segmentos del tiempo estaban bajo la influencia de Patronos divinos y tenían sus pronósticos —generalmente ambiguos, como suelen ser los enunciados mánticos.

Podemos decir con Segre (1987, p.127):

> La elaboración de sistemas calendáricos constituye una de las etapas principales de la formación de una cultura y uno de los códigos más profundos en torno al cual se organiza la conciencia colectiva.

Como gran logro intelectual, el calendario mesoamericano fascinó a los primeros españoles, que lo llegaron a conocer con gran detalle y que así mismo lo describieron. Y así ha seguido fascinando a investigadores de muchas partes hasta hoy día. Pero, como se trata de un sistema de conceptos muy ajeno para los occidentales, las descripciones carecen con frecuencia de entendimiento profundo. Al compararlo con su propio sistema de contar el tiempo, los autores se asombraron ante las diferencias. Característico de esta actitud es lo que escribió el jesuita Acosta:

> En este cómputo de los mexicanos, aunque hay mucha cuenta e ingenio para hombres sin letras, pero paréceme falta de consideración no tener cuenta con las lunas, ni hacer distribución de meses conforme a ellas... [Libro VI, cap. 3].

Los frailes y cronistas de la época colonial temprana nos informan bastante bien sobre los elementos y principios básicos del calendario mesoamericano. Los nombres y la secuencia de los veinte signos se documentan en muchas fuentes.

I Lagarto	II Viento	III Casa	IV Lagartija	V Serpiente
VI Muerte	VII Venado	VIII conejo	IX Agua	X Perro
XI Mono	XII Hierba	XIII Caña	XIV Jaguar	XV Águila
XVI Zopilote	XVII Movimiento	XVIII Pedernal	XIX Lluvia	XX Flor

Los veinte signos de los días.

En los códices pictográficos conservados encontramos siempre el mismo sistema calendárico. Solamente hay algunas diferencias formales entre los mayas y los demás pueblos mesoamericanos. Esas pequeñas variaciones fueron registradas por diversas fuentes.

Una *Relación de Meztitlan,* por ejemplo, menciona *xilotl,* "jilote" en vez de *cuetzpalin,* "Lagartija" (IV) e *itlan,* "su diente", en vez de *malinalli,* "Hierba" (XII). En un calendario registrado en el siglo XVII, por Jacinto de la Serna, aparece un metate, *temetlatl,* en lugar del *cozcacuauhtli,* "Zopilote" (XVI). En una crónica guatemalteca *cozcacuauhtli* era reemplazado por *tecolotl,* "búho", mientras que *teyollocuani,* "el que come corazones de la gente, el hechicero" viene en el lugar de *ocelotl,* "jaguar" (XIV), *tecpilanauatl,* "el temple" en lugar de *ollin,* "Movimiento" (XVII), y *ayutl,* "tortuga" en lugar de *quiahuitl,* "Lluvia" (XIX).[1]

El sistema vigesimal, de uso común entre los pueblos mesoamericanos, se basa en la cantidad lógica que corresponde a las características humanas, esto es, los diez dedos de nuestras manos más los diez de nuestros pies; de ahí los 20 días, cada uno simbolizado con un signo. La veintena de signos se combina con los números del 1 al 13, representados por puntos agregados al signo, para formar el *tonalpoalli.* Así un ciclo de 260 días sigue a otro, eternamente, dando nombres a todos los días. Probablemente esta unidad se eligió con base en el tiempo del embarazo humano —así lo explican los expertos quichés que hoy día siguen usando este antiguo calendario. El embarazo es contado en periodos de veinte días y resulta que éstos se repiten 13 veces para cumplir el tiempo de la formación del ser humano.

Los días son descritos con diversas metáforas: como ordenados en fila con sus cargos *(intequiuh),* como un muro, como un collar precioso (Sahagún, Libro IV, caps. 30, 39, 40). Una vez que todos los días han recibido su nombre en esta cuenta cíclica del 1 Lagarto hasta el 13 Flor, se pueden distinguir también unidades de 365 días, años *(xiuitl),* que registran el paso de las temporadas y que corresponden a la posición de la Tierra frente al Sol, que rigen la agricultura y, por eso, la vida política e histórica de la sociedad agraria. Cada año recibe el nombre de un día que lo caracteriza, su "portador".

Este día ocurre lógicamente una vez en los 365 días. En otras palabras, la distancia entre un portador y el siguiente es siempre de 364 días.

Por razones matemáticas solamente son cuatro signos los que pueden ocurrir en tal posición, pero estos cuatro se combinan sucesivamente con todos los trece números. Así por ejemplo, el primer año es:

[1] Un análisis detallado y fundamental de la materia es un artículo de Seler, publicado en su *Gesammelte Abhandlungen* (tomo I, pp. 417 y ss.). Otro estudio clásico del calendario es Caso (1967). Véase también lo dicho al respecto en nuestra introducción al *Códice vaticano B.*

1 Caña. Entonces el próximo es 2 Pedernal,

y luego siguen en forma regular:

3 Casa, 4 Conejo, 5 Caña, 6 Pedernal, 7 Casa,

8 Conejo, 9 Caña, etcétera,

hasta llegar al portador 13 Conejo, que ocupa el lugar 52. Al cumplirse ese ciclo amplio de 52 años, se hacía el Fuego Nuevo, ceremonia que consistía en extinguir todos los fuegos y hacer uno nuevo sobre el pecho de un cautivo sacrificado, rito que señalaba el acto de "amarrar" los 52 años, es decir el *xiuhmolpilli* o "atadura de los años", que:

> ...de tal manera caía que las Cabrillas estaban en medio del cielo, a la media noche, en respecto de este horizonte mexicano [Sahagún, Libro IV, Apéndice. Compárece el *Códice borbónico,* p. 34.]

La atadura o "hebdómada", como la llamaban los españoles, era la unidad básica para contar la historia. También se conocía el conjunto de dos ataduras (104 años): *ueuetiliztli,* "edad" o literalmente "vejez" en *nauatl* (Muñoz Camargo en Acuña, 1984-1985, I, p.215). El primer día del año nuevo era el del *xiuhtzitzquilo,* "tomar el año en la mano" o "tener un ramo en la mano" (Durán, Calendario, cap.4; Mendieta, Libro II, cap. 16).

Fue con la cuenta de estos años de 365 días — tan semejantes y a la vez tan diferentes del año cristiano— con la que los españoles tuvieron los problemas más grandes de correlación. Las fuentes se contradicen a menudo sobre la correspondencia exacta entre días mesoamericanos y días del calendario cristiano, y especialmente sobre la existencia de los años bisiestos, cuestión técnica muy compleja que ha obstaculizado el entendimiento desde el siglo XVI hasta ahora. La confusión aumentó aún más cuando los franciscanos, en su afán de utilizar el *nauatl* como el "latín del Nuevo Mundo", hicieron su propia versión cristianizada del calendario mesoamericano, que implicaba ciertas reformas destinadas a hacer coincidir los principios de ambas cuentas (véase Acuña, 1984-1985, I, pp. 222 y ss.). Por eso, muchos datos del siglo XVI ya incluyen un sincretismo conscientemente construido. Así, Acosta (Libro VI, cap. 2) menciona:

> ...el calendario suyo, en el cual está incorporado el nuestro con notable cuenta y artificio, hecho por los indios antiguos que conocieron a los primeros españoles, el cual calendario yo vi y aún le tengo en mi poder.

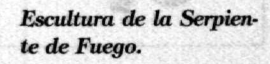
De la misma manera, el carácter simbólico y la función adivinatoria del calendario mesoamericano se fueron combinando con las ideas astrológicas contenidas en los "Repertorios de los Tiempos", que trajeron los españoles. En el Calendario de Tovar, por ejemplo, vemos la interpretación del signo *Aquario* como un símbolo mántico indígena: "vendrá del cielo riego" (Kubler y Gibson, 1951, p. 34). Compárese Sahagún:

> Por sus implicaciones religiosas, el calendario fue considerado por sus usuarios y conocedores, los sacerdotes, médicos y adivinos, como *naualIotl,* "asunto de nahuales", de misterios y poderes mágicos. [Libro VI, Introducción.]

Plásticamente, este concepto es expresado en el gran relieve conocido como "Piedra del Sol" o "Calendario Azteca" (Museo Nacional de Antropología, México D.F.). El círculo de los veinte signos, integrado dentro del disco solar, es rodeado por dos grandes Serpientes de Fuego *(xiuhcoatl),* que son los animales compañeros *(nauales)* por excelencia de los hombres de poder: son las bolas de lumbre que de noche vuelan por el aire.[2]



El dios del Fuego, Ixcozauhqui, "El de la Cara Amarilla", con su atavio de naual en la espalda. (Sahagún, según Seler.)



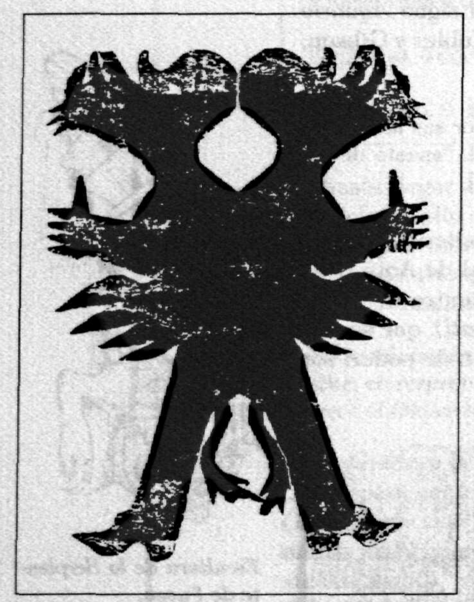
Escultura de la Serpiente de Fuego.



Calendario Azteca.

[2] Para la función del *xiuhcoatl* como marcador de la frontera entre el mundo humano y el ámbito misterioso de los Poderes Divinos, véase nuestro estudio introductorio al *Códice Laud.*

Interpretar el simbolismo del calendario era tarea de especialistas, herederos intelectuales de los sagrados y primordiales inventores de esta cuenta, Cipactonal y Oxomoco. Aquellos intérpretes eran:



Señor Naual, muñeco recortado de papel amate (San Pablito).

> las personas y oficios de *Xumotl* [= Oxomoco] y *Cipactli* [= Cipactonal], teniendo cargo y ciencia de declarar las venturas de los que nacen... [Sahagún, Libro VI, cap. 27.]

Cada persona tiene su carácter y su suerte de acuerdo con el día en que ha nacido, y este día-destino, su *tonalli,* le acompaña como un "nombre calendárico". El clérigo Hernando Ruiz de Alarcón, que registró en el principio del siglo XVI muchos conjuros y rezos entre los *nauas* del actual estado de Guerrero, traduce *tonalli* como "estrella, hado o fortuna" (Tratado VI, cap. 2).

Y no solamente los seres humanos, sino también las plantas, los animales, las cosas, sí, todo ser u objeto tiene tal designación simbólica:

> a estos nombres metafóricos llaman *nahualtocaitl* que suena en castellano nombre arrebozado, o nombre de que usan los hechiceros [Ruiz de Alarcón, tratado III, cap. 2.][3]

Sin embargo, Ruiz de Alarcón no comprendió totalmente esos nombres calendáricos, y los tradujo de manera rebuscada, como si se tratara de sustantivos de índole distinta. Así, por ejemplo, el curandero, que se identifica en el plano espiritual con un dios como Quetzalcoatl, se dirige al garrote en estos términos: *in tlamacazqui ce atl itonal, in tlamacazqui ce miquiztli,* lo que el clérigo traduce así: "[traigo] al sacerdote, y al tiempo, o calor de un verano... al sacerdote única muerte" (Tratado II, cap. 1).

Pero *ce atl itonal* significa "Día 1 Agua" y es el nombre calendárico de la madera (Tratado II, cap. 3), de los árboles (Tratado II, cap. 8), así como de palos de trabajo (Tratado III, cap.1).

Y la frase *ce miquiztli,* "1 Muerte", es el nombre esotérico de la piedra (Tratado II, cap. 5). La traducción debería ser:

[3] López Austin (1967) analiza este lenguaje de los *nauales;* compárese también Jansen (1985) para el fenómeno general de las lenguas esotéricas en Mesoamérica. Caso (1967) incluye los nombres calendáricos mencionados por Ruiz de Alarcón en su catálogo de los nombres calendáricos de los dioses.

> ...[traigo] el objeto espiritado que tiene los nombres calendáricos 1 Agua y 1 Muerte, o sea, un objeto que consiste en madera y piedra y que reúne las cualidades simbólicas de estos elementos.

El perforador que se usa para la sangrar a un enfermo se llama *ce ocelotl,* "1 Jaguar", como se deduce de la frase:

> Luego habla con la lanceta y llámala espiritada y tigre *[tlamacazqui ce ocelotl,* "espiritado 1 Jaguar" en el texto *nauatl],* como para persuadir la fuerza o el encanto, como que le había dado sentimiento al hierro [Ruiz de Alarcón, Tratado VI, cap. 16.]

Sin duda el mismo nombre se usaba para el punzón con que se hacía antiguamente el autosacrificio. La asociación con el jaguar se explica en la *Historia eclesiástica indiana,* de fray Jerónimo de Mendieta (Libro II, cap. 38), donde éste describe las penitencias que tenían que hacer los que recibían el título de "señor" *(tecuhtli):*

> El horadarle con uña de águila y con hueso de tigre significaba que los que tal dictado recebian habian de ser en las guerras muy ligeros como águilas, para seguir y alcanzar los enemigos, y fuertes y animosos para pelear, como tigres y leones. Y por eso llamaban á los hombres de guerra, *Quauhtli ocelotl,* que quiere decir "águila y tigre".[4]

En los textos de Ruiz de Alarcón el ojo en sentido espiritado es *nahualtezcatl, nahual-ixtli,* "espejo-nahual, ojo-nahual". Las venas en el ojo enramado, ensangrentado, son: *ce coatl, ome coatl, yey coatl, nahui coatl,* "1 Serpiente, 2 Serpiente, 3 Serpiente, 4 Serpiente" (Tratado VI, cap. 5).

La vocación de *Nohueltiuh cen malinalli,* "mi hermana 1 Hierba", se explica con las frases "habla a las cuerdas cuando las rozan o las rompen los venados" y "por el herbazal" (Tratado II, cap. 8).

El *tlamacazqui chicome xochitl,* "espiritado 7 Flor", es el nombre de "los venados por las puntas de los cuernos" (Tratado II, caps. 8 y 9; Tratado VI, cap. 32), y *tlamacazqui chicome quauhtli,* "espiritado 7 Águila", es el nombre de las pepitas de calabaza (Tratado III, cap.10).

[4] Probablemente esta costumbre e idea simbólica explica también el hallazgo de huesos labrados de águilas y jaguares en la Tumba 7 de Monte Albán.

Así *chicuetecpacihuatzin,* "Señora 8 Pedernal", es el maguey (Tratado III, cap. 1), y *tlamacazqui tlazopilli chicomecoatl,* "el espiritado príncipe precioso 7 Serpiente", es el maíz (Tratado III, cap. 2).

También las grandes Fuerzas de la naturaleza obtienen su lugar en el calendario: la Madre Tierra es 1 Conejo, como entendemos cuando al invocarla se le dice:

> *...ce tochtli aquetztimani, tlaximimixtlapachtlaza,* lo que es traducido como "un conejo (metáfora de la tierra) que estás en pie o cara arriba echado de bruzas" [Tratado II, cap.1.]

El Fuego es

> *Nota nahui acatl milintica,* "Mi padre, las cuatro cañas que echan llamas. Con que dan a entender que invocan al fuego y que el les ha de ayudar en aquella obra." [Tratado II, cap. 11.]

Nombres calendáricos tienen también los dioses; son sus días sagrados y festivos. Sahagún y otros autores los han registrado. *Ome Acatl*, "2 Caña", es una forma de Tezcatlipoca, *Ome Tochtli,* "2 Conejo", es un dios del Pulque, *Macuilxochitl,* "5 Flor", es un dios de Flores, Juegos y Alegría, etcétera.

El valor religioso del calendario mesoamericano fue combatido con dureza por los misioneros cristianos, que encontraban en él la mano del diablo. A esa persecución se debe la lenta pero inevitada desaparición de este sistema milenario de contar los días y años. Mas la resistencia espiritual de los pueblos nativos ha sido fuerte y en varias partes exitosa. En algunas comunidades —como entre los mixes y los quichés— el conocimiento del calendario mesoamericano sigue vivo. Ya en el siglo XVI, el dominico fray Diego Durán señaló la continuidad en el uso de los libros adivinatorios (Calendario, cap. 2):

> Y tengo por tan mala de desarraigar esta superstición, que temo que en algunas partes no están desarraigadas estas reglas y ritos, pues veo guardarlas inviolablemente. Y fúndome en que, preguntando yo a un viejo que qué era la causa de sembrar el frijol pequeño tan tarde, que pocos años hay que no se les hiele, respondió que todo tenía su cuenta y razón y día particular. También daré otra razón a todos muy notoria: Acontece estar el maíz de esta sementera ya seco y sazonado y bueno para coger, que ya recibe detrimento de estarse allí, y acullá está lo mesmo, y en muchas partes no lo cogerán, aunque todo se pierda, hasta que por los viejos son avisados que ya es tiempo de coger. Y óslo certificar, porque yo lo he muchas veces oído pregonar en las iglesias, cuando el pueblo está junto, y acuden tan a una

y con tanta priesa, que no queda chico ni grande, que no acuda, habiendo podido coger antes y despacio. Pero como el sortílego viejo halló que el día era llegado, que en su libro y calendario halló, dio aviso, y luego acudieron sin dilación. Finalmente, yo sospecho que en este caso siguen todavía su ley antigua y que aguardan se cumplan las letras de sus calendarios, porque en pocas partes hay que no los tengan guardados y muy leídos y enseñados a los que agora nacen, para que *in aeternum* no se olvide.

Efectivamente, los líderes espirituales de las comunidades oprimidas no se rindieron. Poco sabemos de sus actividades y de su pensamiento, pero en los procesos de sus perseguidores (monjes, inquisidores y clérigos comunes) aparecen a menudo como personas de carisma y visión, que defendían la tradición e inspiraban la resistencia popular. Frecuentemente incorporaron elementos cristianos en su discurso, y forjaron ese sincretismo de profundas raíces mesoamericanas, que hoy se conoce como "religiosidad popular". Esta resistencia se manifestó, por ejemplo, en 1700 en el pueblo zapoteco de Caxonos, cuando la intromisión de la Iglesia colonizadora en los ritos antiguos resultó en una confrontación violenta:

Estaban allí multitud de hombres y mujeres de todas edades, niños y niñas y hasta criaturas de pecho, en pié los unos, hincados la mayor parte y postrados otros, repitiendo todos ciertos rezos que in indio lector, llamado Sebastian Martín, como maestro de capilla, apuntaba, teniendo en la mano una especie de pergamino, escrito con letras grandes, coloradas como de sangre. [Gillow 1978, p.105]

Tales cuadernos con calendarios, pronósticos, rezos y otros textos religiosos han sido copiados y transmitidos de padre a hijo, de maestro a alumno, hasta nuestros días.

En la época virreinal varios de ellos salieron a la luz y cayeron en manos de los monjes o —posteriormente— de coleccionistas. Hay toda una serie de calendarios en lengua zapoteca, expropiados, que ahora se encuentran en el Archivo General de Indias en Sevilla.[5]

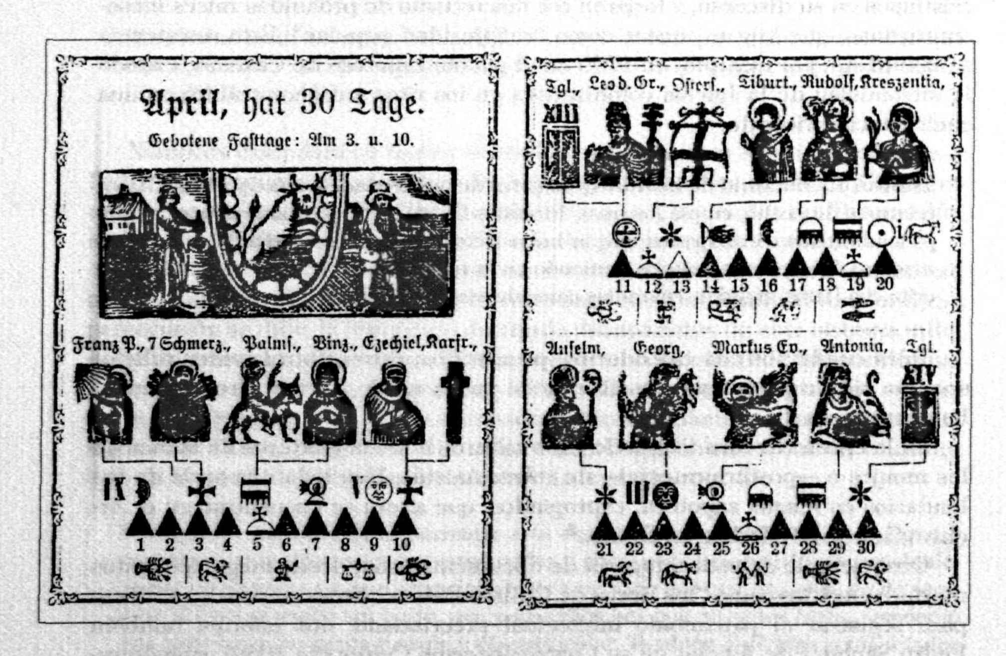
Otro ejemplo de esta categoría de documentos son, desde luego, los textos mayas conocidos como "los libros de Chilam Balam". Sobre el uso del alfabeto para registrar el patrimonio intelectual precristiano, nos informa también Pedro Sánchez de Aguilar en su *Contra Indorum Cultus* (de 1639), cuando recomienda que en Yucatán

[5] Estos documentos se encuentran en los legajos *México 880-883*, y han sido estudiados por Alcina Franch (1966, 1972, 1979).

...sería muy útil que hubiese libros impresos en la lengua destos Indios, que tratasen del Genesis, y creación del mundo; porque tienen fábulas, o historias muy perjudiciales, y algunos las han hecho escribir y las guardan, y leen en sus juntas.

Y yo hube un cartapacio destos que quité a un Maestro de Capilla, llamado Cuytun del pueblo de Çucop, el qual se me huyó, y nunca le pude haber para saber el origen desde su Genesis... [1953, p. 325].

También los sacerdotes mesoamericanos tomaron los términos cristianos y los cargaron con sus propios valores conceptuales. Los santos tenían su día sagrado y de fiesta en el año cristiano de 365 días —al igual que en el *xiuitl* mesoamericano, el año agrícola— y a la vez eran patronos de determinadas actividades y de diversos sectores de la sociedad o de la naturaleza, cada uno con sus atributos y su simbolismo.



Ejemplo de un calendario pictográfico-jeroglífico europeo, el "Mandlkalender "o" Bauernkalender" (Calendario del agricultor) de Graz. Cada día es representado con su santo patrono, su signo astrológico y algunos jeroglifos abstractos, que contienen pronósticos climáticos (aquí el mes de abril con la Pascua florida del año de 1925).

Esta combinación de características permitió identificar fácilmente a los santos cristianos con los dioses mesoamericanos, identificación que automáticamente llevó a una nueva subdivisión litúrgica del año, en la cual se reflejan los momentos tradicionales de importancia religiosa, esto es, fundamentalmente el culto que marca las temporadas. Así, hoy día, el tiempo es sacralizado por medio del ciclo de fiestas cristianas, seleccionadas de tal manera que coinciden con los solsticios, el paso del Sol por el zenit, el principio de la siembra, el momento de la cosecha y otras estaciones memorables en el pensamiento mesoamericano.[6]

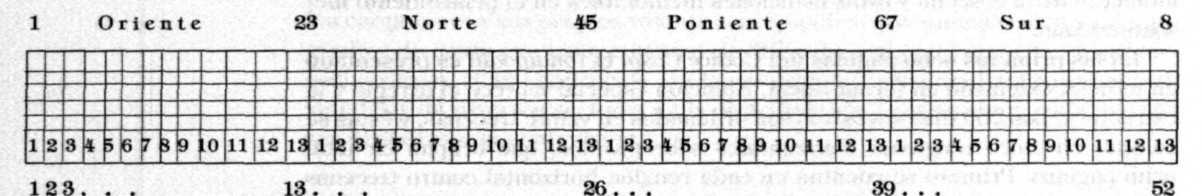
En las primeras ocho páginas del *Códice Cospi* el *tonalpoalli* es presentado en toda su extensión en forma lineal. Atención especial merece el arreglo y la estructura. Los 260 días sucesivos son ordenados en veinte trecenas, y éstas se colocan en cinco renglones horizontales sobrepuestos, que ocupan en total ocho páginas. Primero se cuentan en cada renglón horizontal cuatro trecenas consecutivas, de modo que una sola trecena se extiende en su renglón exactamente por dos páginas. Al final de cada renglón, o sea al final de la página 8, se pasa de nuevo a la primera página y se continúa la cuenta en el segundo renglón, que se coloca encima del anterior. Así se producen cinco renglones superpuestos de cuatro trecenas cada uno, y el conjunto queda organizado de tal manera que hace muy accesible la consulta.

Cuando abrimos el códice en la forma en que se hace normalmente con los libros, vemos que las dos primeras páginas forman un "bloque" de renglones y de columnas que constituyen un segmento de cinco trecenas sobrepuestas, como hemos dicho, una a una. Ahora bien, los ejes horizontales y verticales dan un espacio para cada signo, y el primero recibe el número 1 al igual que los otros cuatro que están sobre él, de modo que tenemos la primera columna y sus cinco signos, todos con el número 1; la segunda columna recibe el número 2 y así sucesivamente, hasta la columna décima tercera, a la que corresponden los días con el número 13.

Ese rico conjunto reticulado de signos calendáricos hace entonces cuatro bloques —páginas 1 y 2, 3 y 4, 5 y 6 y 7 y 8— o segmentos de trecenas que suman 260 días, el *tonalpoalli,* y que tienen referencia con los cuatro puntos cardinales o direcciones cósmicas, ya que cada bloque se orienta hacia una de las cuatro regiones: el primero al Oriente, el segundo al Norte, el tercero al Poniente y el cuarto al Sur.

[6] Numerosos ejemplos se encuentran en monografías etnográficas como Ichon (1973) y Greenberg (1987). De los muchos estudios importantes del sincretismo mencionamos aquí solamente Segre (1987) y Marroquín (1989). Véase también la discusión de esta materia en el comentario al *Códice Laud,* en esta colección.

Además, los cinco signos de cada columna están acompañados por dos cuadretes, uno arriba y otro abajo, en que se han pintado sendos símbolos mánticos, esto es, imágenes de carácter adivinatorio que se usan para pronosticar la suerte de cada día. De esta manera, los signos de los días y sus imágenes mánticas, agrupados en cuatro "bloques" de cinco trecenas, hacen del *tonalpoalli* un calendario de 52 columnas y 104 pronósticos, 52 arriba y 52 abajo.



Los 260 días del tonalpoalli son ordenados sucesivamente en veinte trecenas. Se forma un primer renglón horizontal de cuatro trecenas sucesivas (= 52 días). Encima de éste se coloca el segundo renglón horizontal de cuatro trecenas, etc., de modo que todo el* tonalpoalli *es ordenado en cinco renglones de cuatro trecenas cada uno. Obsérvese cómo esta estructura horizontal resulta a la vez en 52 columnas verticales, cada una de las cuales es formada por cinco signos sobrepuestos y corresponde a un número calendárico del 1 al 13, y esto cuatro veces (4 × 13 = 52). En otras palabras, cada "columna" corresponde a un número dentro de la trecena. La primera "columna" consiste en los cinco signos que se combinan con el número 1, etc. Se cuentan lógicamente trece "columnas" en un "bloque" de trecenas. Como hay cuatro "bloques", cada uno con trece columnas, contamos 52 "columnas" en total. Cada una de éstas es acompañada por dos escenas mánticas: una pintada en el rectángulo superior, la otra en el rectángulo inferior. Los cuatro "bloques" de trecenas son orientados hacia las cuatro direcciones.

imagen mántica

Señor de la Noche

(cabeza o símbolo)

Signo del día

imagen mántica

Una "columna": los cinco días y los dos pronósticos (arriba y abajo).

En cuanto al estilo con el que fueron diseñados los signos del *Códice Cospi*, advirtamos que denotan gran inventiva artística e incluso cierto carácter lúdico, pues el pintor juega con ellos y muestra su capacidad para elaborar los elementos que prescribía la tradición milenaria, pero también para darles variaciones por medio de sustituciones y abreviaciones. Es de notarse, por ejemplo, que los signos Lagartija y Pedernal son personificados y aun andan como seres humanos. El signo Agua contiene el brillo del oro y está decorado con una flor, como el agua de las lagunas y, en especial, la que rodea a las chinampas, y la voluta que está encima representa el vapor que ese líquido suele desprender al clarear el día. Cada uno de estos cuatro "bloques" o "segmentos" de trecenas se asocia con una de las cuatro direcciones.

El primer "bloque" (pp.1-2) consiste en las trecenas del ORIENTE, que son:	1	Lagarto (trecena 1)
	1	Caña (trecena 5)
	1	Serpiente (trecena 9)
	1	Movimiento (trecena 13)
	1	Agua (trecena 17)
El segundo "bloque" (pp.3-4) consiste en las trecenas del NORTE, que son:	1	Jaguar (trecena 2)
	1	Muerte (trecena 6)
	1	Pedernal (trecena 10)
	1	Perro (trecena 14)
	1	Viento (trecena 18)
El tercer "bloque" (pp.5-6) consiste en las trecenas del PONIENTE, que son:	1	Venado (trecena 3)
	1	Lluvia (trecena 7)
	1	Mono (trecena 11)
	1	Casa (trecena 15)
	1	Águila (trecena 19)
El cuarto "bloque" (pp.7-8) consiste en las trecenas del SUR, que son:	1	Flor (trecena 4)
	1	Hierba (trecena 8)
	1	Lagartija (trecena 12)
	1	Zopilote (trecena 16)
	1	Conejo (trecena 20)

Esta estructura está también en la base descriptiva del *Códice vaticano A* (pp.11-11v), que a la vez demuestra claramente su asociación con las cuatro direcciones. Leyendo el *Vaticano A* hay que tomar en cuenta que sus autores vieron en los libros calendáricos mexicanos indicaciones de que las culturas indígenas habían tenido algún conocimiento de la Biblia, especialmente del Libro del Génesis, así como de que Satanás había tratado de desvirtuar todo eso.

Y para significar cuál signo reina en cada uno de los 20 días, tenían otras tantas figuras que adelante veremos, en que estaba toda su superstición y magia. Y cada una de estas 20 figuras tiene 13 números, porque tenían ese mismo número de días en la semana. [Sigue aquí una lista de trecenas, que el texto del *Vaticano A* llama "edades" *(età)* :] Para significar el primer día del mundo, pintaban una como media luna circundada de esplendor, que es la deliberación que, dicen, tuvo su dios para crear el mundo...

imagen mántica











imagen mántica

Primera sección o columna del Cospi, p. 1.

Ha de ser el dibujo del signo Lagarto, el primer signo del *tonalpoalli,* el primer día de la primera trecena. Además en la p.12v, el mismo códice identifica el día 1 Lagarto como

Tizpatli *[cipactli,* "lagarto"], primer día o primera deliberación que tuvo su dios cuando creó al mundo quasi dicat fiat lux [como si dijera: que haya luz].

La segunda edad o figura es una caña; y así, dando la vuelta por sus cuentas, a las dos cañas contaban una edad que es de 52 años... [señalando el año 2 Caña en que los aztecas solían "amarrar" su ciclo de 52 años —*xiuhmolpilli*— y hacer la ceremonia del Fuego Nuevo].

El tercer signo que tienen es una cierta figura, que despues veremos, como serpiente o víbora por la cual dan a entender la pobreza y trabajos que los hombres padecen en esta vida.

La cuarta edad del temblor la llamaban Nahuelin *[Nahui Ollin],* porque dicen que en este día fue creado el sol.[7]

La quinta es de agua porque dicen en este día les fue dada la abundancia.

Se trata obviamente del primer conjunto de trecenas:

1 Lagarto, 1 Caña, 1 Serpiente, 1 Movimiento, 1 Agua,

tal como aparece en el principio de esta sección del *Cospi.* El *Vaticano A* (p. 11) aclara además:

Estas cinco figuras las colocaban en la parte superior que llamaban Tlacpac, esto es a la parte del oriente.

[7] Corona Núñez traduce erróneamente la palabra italiana *tremore,* "temblor", como "temor". Pero se trata obviamente de una referencia el signo Movimiento.

Ésta es precisamente la ubicación que estos signos tienen en la primera página del *Códice Fejérváry-Mayer.* El *tonalpoalli* y las cuatro direcciones cósmicas (arriba está el Oriente como Altar del Sol) forman una cruz. En las esquinas se ven las columnas de los signos que inician las trecenas de los respectivos rumbos. Dentro de los cuadrantes de la "cruz" y en el centro están los nueve Señores de la Noche.

Sigue la descripción del *Vaticano A,* (pp. 11-11v), con las demás trecenas y su ubicación en las otras direcciones. La secuencia de éstas que el mismo códice da, es:

Sur - Poniente - Norte.

Si comparamos este texto con la representación tal como la vemos en el *Fejérváry-Mayer,* p.1, podemos reconstruir la estructura del original que el autor de este texto en el *Vaticano A* describe aquí. Obviamente tenía ante sí una representación cuadrada o redonda y la leyó conforme al sentido del reloj, en la secuencia contraria a la práctica indígena. Por eso reconstruimos la lectura correcta como: Oriente - Norte - Poniente - Sur:

	O	
N		S
	P	

Cambiando la secuencia del texto en el *Vaticano A,* obtenemos una descripción clara de las cuatro secciones de las trecenas, con breves indicaciones de su carácter, comparable con la descripción que fray Diego Durán —también un monje dominico— ha dado del carácter de los signos.

A la parte del septentrión, o norte, que llamaban Tleutletlalpan, que quiere decir lugar de los dioses, ponían las otras cinco [edades, o sea trecenas]...

[1 Jaguar] La primera, un tigre, que es animal muy terrible y así lo tenían por mal pronóstico y el peor de todos, el eco de la voz...

[1 Muerte] El segundo era una cabeza de muerto o una muerte, por la cual significaban que tan pronto que hubo hombres, también existió la muerte.

[1 Pedernal] El tercero es una navaja o cuchillo de piedra, que es la guerra, o disensiones del mundo, llamábanlo Tequepatl.

[1 Perro] El cuarto era una cabeza de perro que significaba el demonio que llevaba las almas al infierno.

[1 Viento] El quinto... era una cabeza alada, con la que figuraban el viento, dando a entender la volubilidad de las cosas mundanas. A la parte del poniente que decían Terziuatlan *[Ciuatlan,* "Lugar de las Mujeres"] otras cinco figuras.

[1 Venado] La primera era de venado por la que significaban la diligencia de los hombres en buscar lo necesario para sustentarse.[8]

[1 Lluvia] La segunda era una lluvia o agua que caía del cielo con la cual significaban *los placeres y alegrías temporales.*

[1 Mono] La tercera era una mona que denotaba la ociosidad.

[1 Casa] La cuarta una casa que da a entender el reposo y la quietud.

[1 Águila] La quinta un águila que es la libertad y la destreza. Ponían otras cinco en la parte del mediodía [Sur], a la cual decían Uitztlan, que quiere decir lugar de espina.

[1 Flor] La primera era una rosa o flor, por la cual dan a entender la brevedad de la vida, que pasa presto como la rosa o flor.

[1 Hierba] La segunda edad era una cierta hierba muy verde, que era como dar a entender la misma brevedad de la vida, que es tamquam foenum [como el heno].

[1 Lagartija] La tercera edad era una lagartija, para dar a entender que amén de que la vida del hombre es corta, es además desnuda y llena de trabajos, de desnudez, frío y otras miserias.

[1 Zopilote] La cuarta edad, un cierto género de ave muy cruel que hay en este país.

[1 Conejo] La quinta, un conejo, porque dicen que en este día fue creado su alimento, y así lo tenían como abogado de sus borracheras.[9]

El *Códice vaticano A* da una buena idea de las asociaciones mánticas de las trecenas, conforme al carácter del primer signo. Indicaciones semejantes las encontramos en las grandes imágenes que acompañan las trecenas en los códices *Borbónico, Borgia, Vaticano B, Tonalamatl Aubin, Telleriano-remensis* y *Vaticano A,* y que son explicadas por varias fuentes, entre ellas Sahagún y Durán.

Dentro de los cuatro "bloques" direccionales, que ocupan las primeras ocho páginas de los códices *Cospi, Borgia* y *Vaticano B,* se observan las 52 columnas verticales de los cinco días que tienen determinado número calendárico en común. Las imágenes asociadas con cada "columna" son breves frases mánticas —pronósticos para lo que puede pasar en esos días— y se pueden interpretar hipotéticamente de acuerdo con el simbolismo mesoamericano.[10] Para el estudio del sistema mántico es un material muy rico, porque son 104 imágenes que se han conservado en tres versiones paralelas.

[8] Corona Núñez no traduce la expresión italiana *cercar il bisogno,* "buscar lo necesario", y lo deja como "cercar al bisoño".

[9] El texto italiano dice: fu creato il suo vitto, "fue creado su alimento". Corona Núñez traduce *vitto* como "vino".

[10] Véase la introducción al *Códice vaticano B* en esta colección, para una discusión amplia del simbolismo mántico mesoamericano tal como aparece en los códices del Grupo Borgia.

Técnicamente hablando, el calendario se estructura en "bloques" y "renglones" que dan significados a los días, ya que reúne cinco trecenas en un rumbo especial y luego las divide en columnas según el número de los días.

Como en total hay solamente 20 signos, siempre son los mismos cinco signos los que aparecen en una columna; en otras palabras, hay cuatro "especies" de columnas según sus signos, y en ellas vemos cinco signos, siempre repetidos, pero en diferente secuencia. Y además, por sus signos, cada uno de estos cuatro tipos de columnas se considera asignado a determinado rumbo.

Las imágenes mánticas son entonces el resultado de una continua organización en cuatro partes, que se expresa en la combinación de ejes verticales y horizontales, de los números de los días y de la posición de las trecenas dentro del *tonalpoalli*. Esta repetida división en cuatro partes permite una múltiple asociación de días y periodos con los puntos cardinales.

En los tres códices la lectura va desde abajo hacia arriba, lo que implica que la imagen del registro inferior tiene que ser considerada la primera. Las imágenes en los dos registros (inferior y superior) son frecuentemente muy diferentes entre sí en cuanto a su pronóstico para determinada columna, y no parecen estar relacionadas con los Patronos de los trece números, que conocemos por el *Códice borbónico*. En la fila superior encontramos con frecuencia flores, haces de flechas, tronos, la muerte, el sol, el pájaro precioso que baja, símbolos casi ausentes en la fila inferior, donde abundan más bien objetos ceremoniales, coralillos y lo que parecen ser referencias a sacrificios y peregrinaciones. Es difícil determinar cuál es el sentido de esta diferencia.

Eduard Seler pensaba que las imágenes eran representaciones simbólicas de las regiones celestes, con las que las trecenas estaban asociadas, y las analizó como extensiones del carácter de un determinado Patrono divino. De ahí que identificó muchas figuras como deidades, donde hoy día pensamos que se trata de pronósticos. Seler buscaba el significado de estas figuras en el carácter de los días con que vienen asociadas. En esto su argumento muchas veces es rebuscado y no convence.

Nowotny (1961, pp.229 y ss.) ha identificado estos dibujos como símbolos del sistema mántico, y a manera de sugerencia señaló que algunos tienen significado adivinatorio (especialmente en el registro superior) y ceremonial (en el registro inferior).

Esta distinción de Nowotny nos parece demasiado drástica. Tal vez los dos registros contienen pronósticos para dos ámbitos de la vida, dos especies de actividades diferentes, por ejemplo para el sacerdocio o el culto (abajo) y para el gobierno o la guerra (arriba). Mirando más detenidamente, tenemos la impresión de que no se trata de los grandes ritos formales en el centro de la co-

munidad, sino de la vida privada del penitente común. En otras palabras: es posible que los rectángulos superiores se refieran a los actos del estado, y los de abajo a la vida diaria, a la gente del campo, especialmente a quienes piensan celebrar una ceremonia.

Notamos algunas divergencias —en parte variaciones, en parte errores— entre las versiones de *Cospi, Borgia* y *Vaticano B.* Pero siempre se producen dentro de una misma fila de imágenes (especialmente en el registro superior); *no* hay confusión entre los registros.

Tal vez los errores se deben —como es muchas veces el caso— al hecho de que el pintor copió un libro en que la dirección de lectura era diferente. Recuérdese que el *Borgia* se lee de la derecha hacia la izquierda, mientras que el *Vaticano B* y el *Cospi* se leen de la izquierda hacia la derecha. En el proceso de copiar, los registros superiores e inferiores —que han de tener un significado específico y diferente— aparentemente se mantuvieron bien separados.

En el *Vaticano B* —códice lleno de pequeñas imperfecciones que se deben al hecho de que es una copia— observamos que, después de la inserción en la columna seis del primer "bloque" (pp. 1-2), en la hilera superior se presenta consistentemente una diferencia de un rectángulo con respecto a *Borgia* y *Cospi.* Mucha menor diferencia hay en el registro inferior. El *Códice Cospi* generalmente está de acuerdo con el *Códice Borgia.*

Los Señores de la Noche

1. Xiuhtecuhtli, Señor del Fuego





2. Iztli, Cuchillo Divino

3. Piltzintecuhtli-Tonatiuh, Príncipe Noble, dios del Sol



4. Cinteotl, Dios del Maíz



5. Mictlantecuhtli, Señor del Reino de los Muertos



6. Chalchiuhtlicue, Falda de Jade, diosa del Agua de ríos y lagunas



7. Tlazolteotl, Diosa del Tejer y de la Sexualidad



8. Tepeyolotl, Corazón de la Montaña

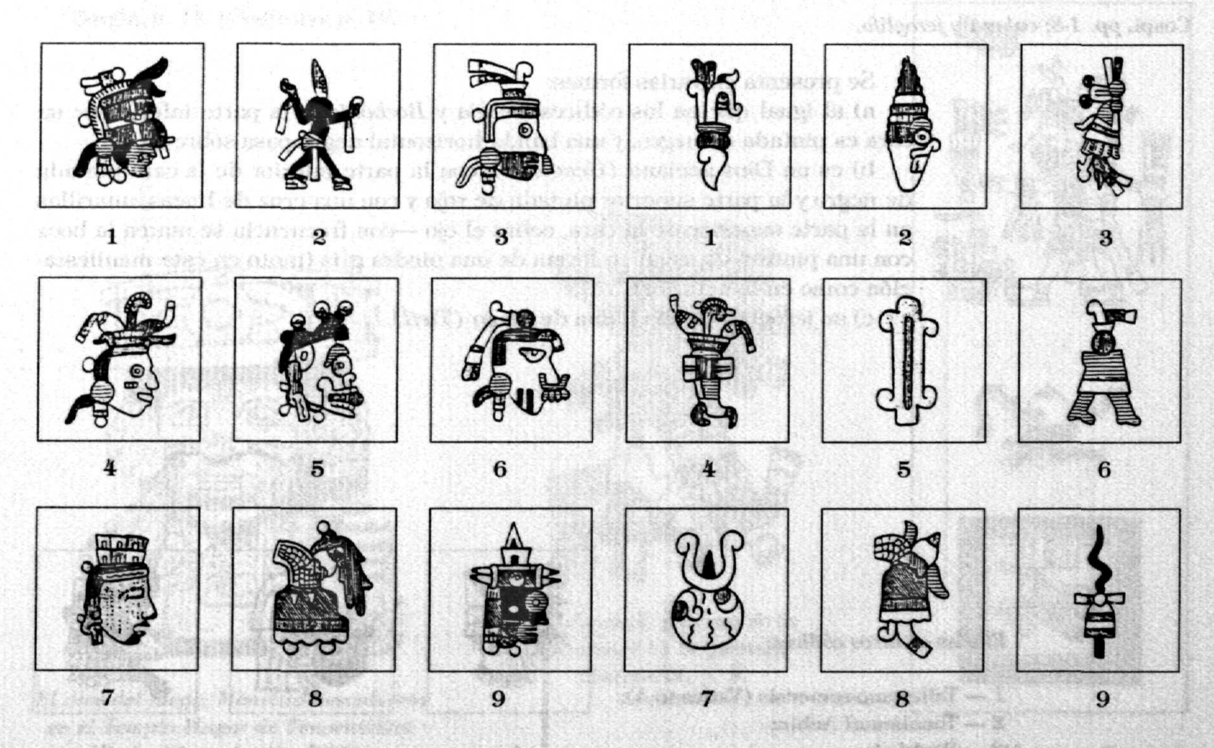


9. Tlaloc, El Terrestre, dios de la Lluvia



XIV. Los nueve Señores de la Noche

UN RASGO PARTICULAR del *Códice Cospi* es la combinación de cada día con el correspondiente Señor de la Noche, tal como se representa en la secuencia de las 20 trecenas en los códices *Borbónico*, *Vaticano 3778* (llamado "A.") y *Telleriano-remensis.*



Los nueve Señores de la Noche del **Cospi,** ***en forma abreviada, como cabezas y como jeroglifos.***

La iconografía del *Cospi* es muy interesante en este respecto, ya que la figura del dios aparece abreviada como cabeza y como jeroglifo —un desarrollo pictórico que se va asemejando a la escritura jeroglífica maya.

Los nueve dioses, que rigen las noches, son:

1




Xiuhtecuhtli,

Señor del Fuego: "bueno".

Cospi, ***pp. 1-8; cabeza y jeroglifo.***

Se presenta en varias formas:

a) al igual que en los códices *Borgia* y *Borbónico,* la parte inferior de su cara es pintada de negro, y una banda horizontal negra pasa sobre su ojo;

b) es un Dios anciano *(Ueueteotl),* con la parte inferior de la cara pintada de negro y la parte superior pintada de rojo y con una cruz de líneas amarillas en la parte superior de la cara, sobre el ojo —con frecuencia se marca la boca con una pintura especial en forma de una piedra gris (tanto en esta manifestación como en la anterior);

c) su jeroglifo es una llama de fuego *(Tletl).*

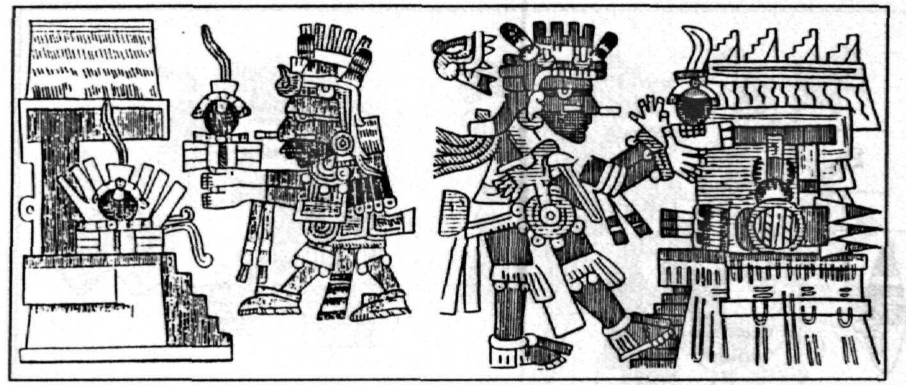
El dios en otros códices:

1 — Telleriano-remensis (Vaticano A);
2 — Tonalamatl Aubin;
3 — Borbónico.


1


2


3



Borgia, *p. 14, y* Vaticano, *p. 19.*



Fejérváry-Mayer, *p. 2.*



El dios del fuego. Monolito descubierto en el Templo Mayor de Tenochtitlan (según López Austin, 1983).



Xiuhtecutli, patrono de la trecena 9 (1 Serpiente).
Borbónico, *p. 9.*

2



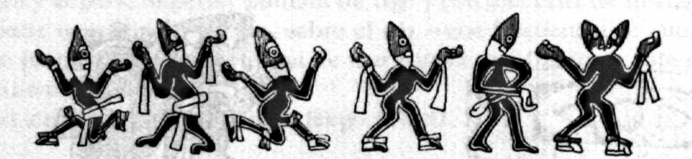


Itztli,

Cuchillo Divino: "malo"

Cospi, *1-8; cabeza y jeroglifo.*

Este dios se pinta como un hombre de cuerpo negro (como sacerdote o "espiritado"), que tiene un cuchillo de pedernal en el lugar de la cabeza. Su jeroglifo es simplemente un pedernal con cara.



El dios en otros códices:

***1* — Telleriano-remensis (Vaticano A);**
***2* — Tonalamatl Aubin;**
***3* — Borbônico.**



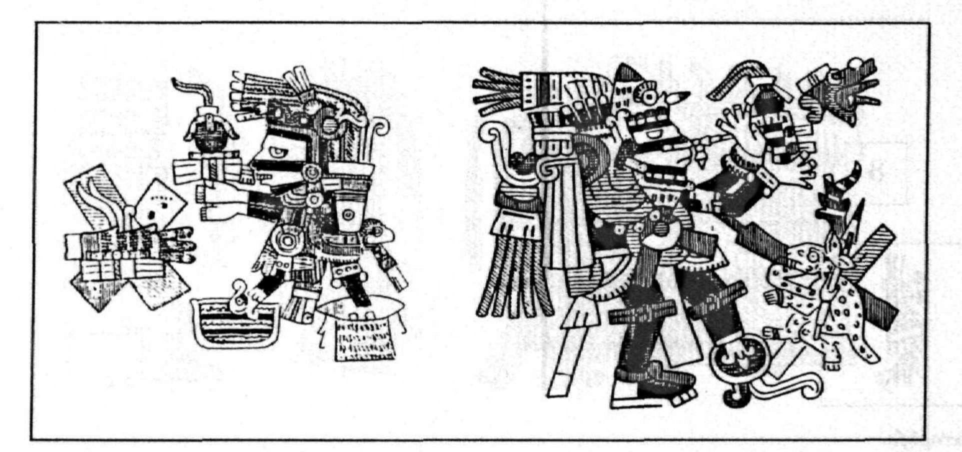
1



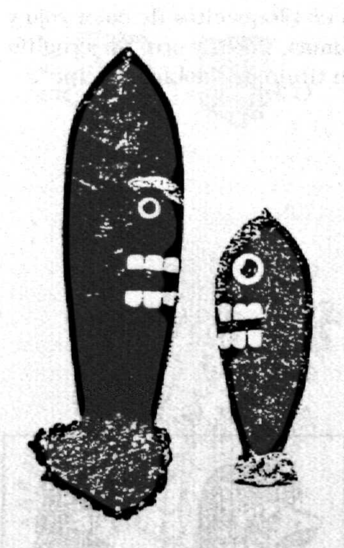
2



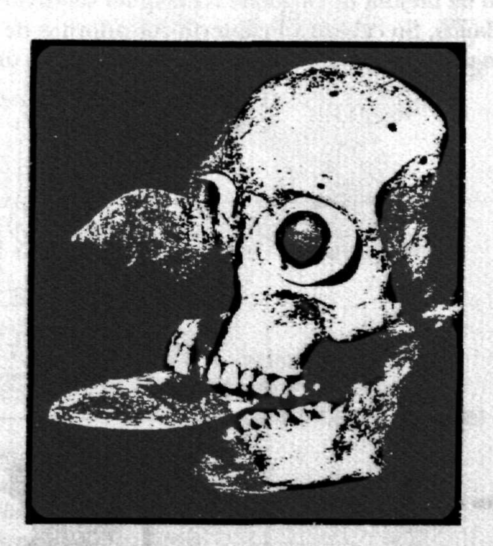
3



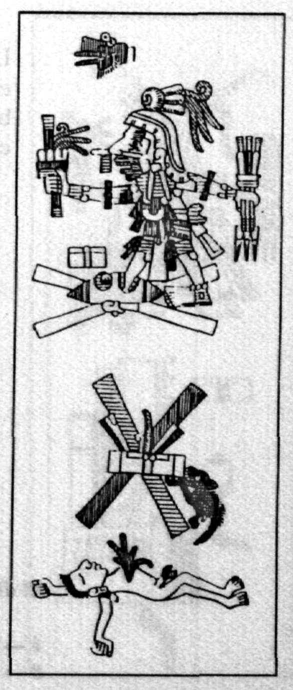
Borgia, ***p. 14, y*** **Vaticano,** ***p. 19.***



Cuchillos de pedernal en forma de seres vivos. (Templo Mayor, Tenochtitlan.)

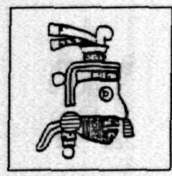


Un cráneo de un sacrificio humano con sus incrustaciones y cuchillos de pedernal. (Templo Mayor, Tenochtitlan.)



Fejérváry-Mayer, ***p. 2.***

3





Cospi, *1-8; cabeza y jeroglifo.*

Piltzintecuhtli-Tonatiuh,

Príncipe noble, dios del Sol: "bueno".

La parte inferior de su cara está cubierta con pintura roja; muchas veces hay en su mejilla un pequeño rectángulo subdividido en bloquecitos de color rojo y blanco. Su cabeza va cubierta con adornos de plumas, flores y oro. Su jeroglifo es un adorno de plumas y nudos, indicativo de su título de "noble príncipe".

El dios en otros códices:

1 — Telleriano-remensis (Vaticano A);
2 — Tonalamatl Aubin;
3 — Borbónico.



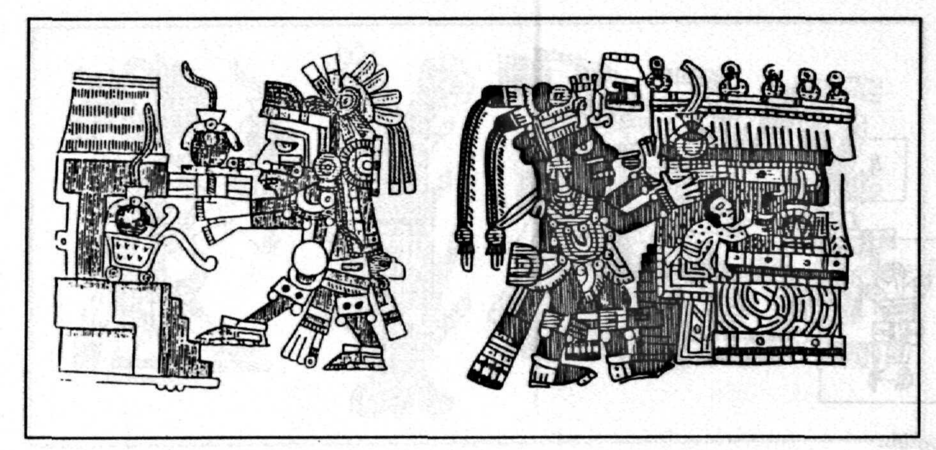
1



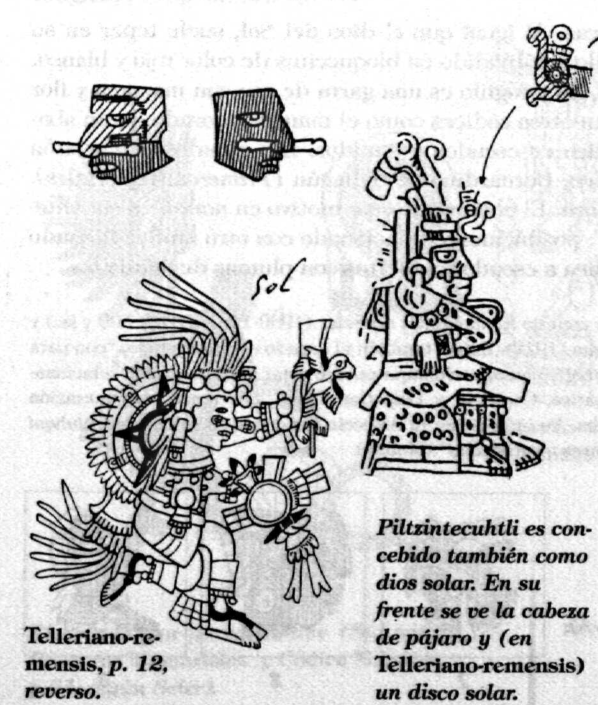
2



3



Borgia, ***p. 14, y*** **Vaticano,** ***p. 20.***

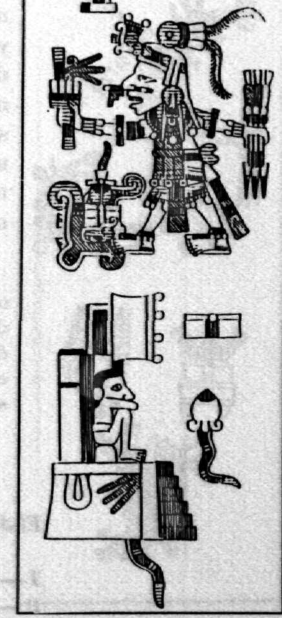




El dios del Sol es el patrono de la sexta trecena **(Vaticano,** ***p. 54).***

Telleriano-remensis, ***p. 12, reverso.***

Piltzintecuhtli es concebido también como dios solar. En su frente se ve la cabeza de pájaro y (en **Telleriano-remensis)** ***un disco solar.***



Fejérváry-Mayer, ***p. 2.***

4





Cinteotl,

Dios del Maíz: "indiferente".

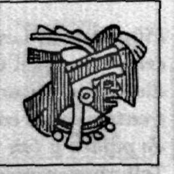
Cospi, *1-8: cabeza y jeroglifo.*

De su cabeza crecen mazorcas. Al igual que el dios del Sol, suele tener en su mejilla un pequeño rectángulo subdividido en bloquecitos de color rojo y blanco, y en la cabeza algunas joyas. Su jeroglifo es una garra de ave con mazorca y flor de maíz. Tal garra aparece en otros códices como el mango decorado de un abanico y como símbolo heráldico en escudos y vestidos. Los escudos en cuestión son pintados en la obra de fray Bernardino de Sahagún *(Primeros Memoriales)*, así como en el *Códice Mendoza*. El nombre de este motivo en *nauatl* es *cuauhtetepoyo*, "con pata de águila"; posiblemente relacionado con otro motivo llamado *cuauhpachiuhqui*, que se aplica a escudos cubiertos con plumas de águila.[1]

[1] Sobre estas insignias hay un estudio fundamental de Seler (1960-1961, II, pp. 509 y ss.) y un artículo más reciente de Sullivan (1972). Existe también el escudo *ocelotetepoyyo*, "con pata de jaguar". Seler observa que el motivo *quaujpachiuhqui* parece estar especialmente relacionado con las diosas Ciuacoatl, Chantico, Coatlicue y Tzapotlan Tenan, que tenían su veneración especial en la región chinampaneca. Es interesante al respecto notar que la palabra *pachiuhqui* significa también "harto de manjares o satisfecho" (Molina).

El dios en otros códices:

1 — Telleriano-remensis (Vaticano A);
2 — Tonalamatl Aubin;
3 — Borbónico.



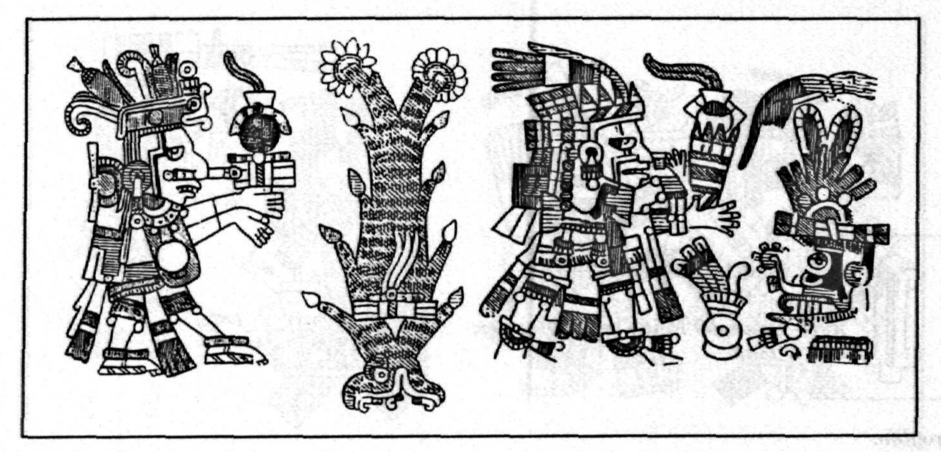
1



2



3

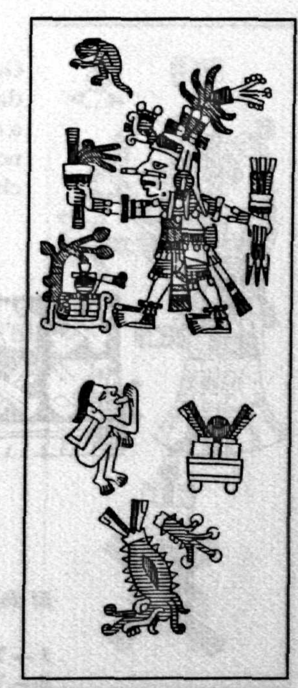


Borgia, ***p. 14, y*** **Vaticano,** ***p. 20.***





La garra de ave como mango de un abanico **(Códice Nuttall,** ***p. 7).***

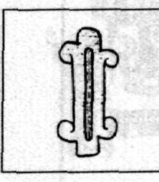


El escudo con garra de ave (Sahagún, **Primeros Memoriales** ***y*** **Códice Mendoza,** ***p.65; según Seler).***

Fejérváry-Mayer, ***p. 3.***

5



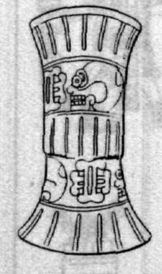


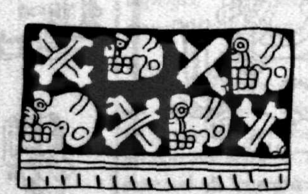
Mictlantecuhtli,

Señor del Reino de los Muertos: "malo".

Cospi, *1-8: cabeza y jeroglifo.*

Generalmente se representa como una calavera, rodeada por signos de oscuridad (ojos "estelares" en su pelo negro y crespo). Muerde un corazón —alusión a que "come" la vitalidad de la gente y que tiene poder de hechicero (el término *teyolloquani,* "quien come corazones de la gente", señala una "bruja que chupa la sangre", según Molina). Su forma abreviada es el dibujo de un hueso.







Cráneos y huesos —símbolos de la muerte y del dios de los Muertos (cerámica "estilo códices" de Cholula, plataforma del dios de los Muertos,* Códice magliabechiano, *p. 88, y una urna funeraria).

El dios en otros códices:

***1* — Telleriano-remensis (Vaticano A);**
***2* — Tonalamatl Aubin;**
***3* — Borbónico.**



1



2



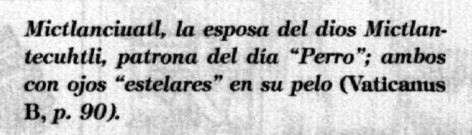
3



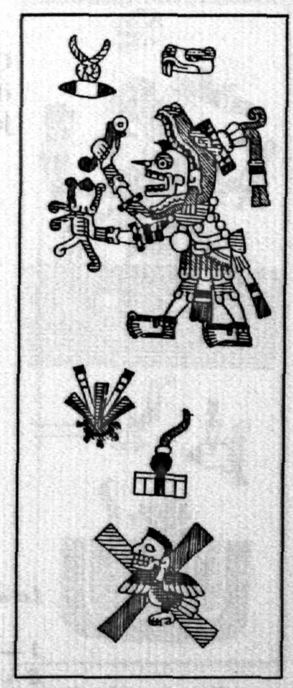
Borgia, ***p. 14, y*** **Vaticano,** ***p. 21.***



Mictlantecuhtli, Señor del Reino de los Muertos, patrono del día "Perro" (Vaticanus B, p. 32).



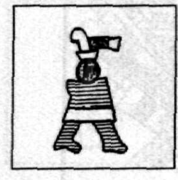
Mictlanciuatl, la esposa del dios Mictlantecuhtli, patrona del día "Perro"; ambos con ojos "estelares" en su pelo (Vaticanus B, p. 90).



Fejérváry-Mayer, ***p. 3.***

6





Chalchiuhtlicue,

Falda de Jade, diosa del Agua de ríos y lagunas: "indiferente".

Cospi, *1-8: cabeza y jeroglifo.*

Características de esta diosa son las dos bandas verticales negras en su mandíbula, y la nariguera azul. Su jeroglifo es una falda azul con una cuenta de jade encima.







La diosa en otros códices:

***1* — Telleriano-remensis (Vaticano A);**
***2* — Tonalamatl Aubin;**
***3* — Borbónico.**



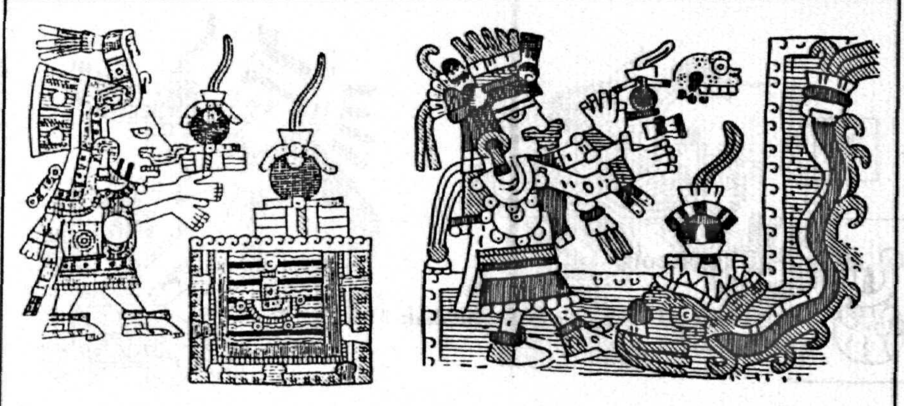
1



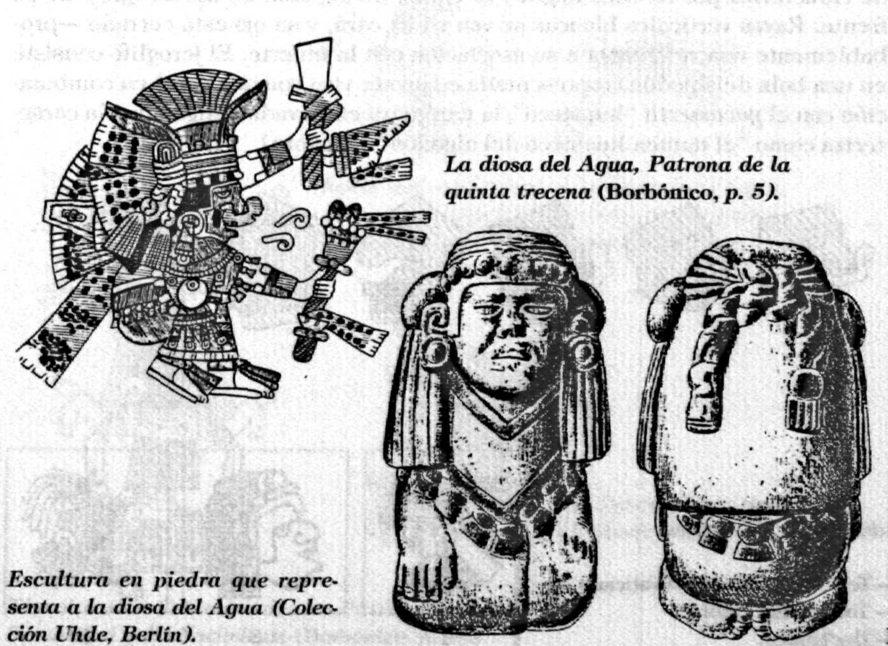
2



3



Borgia, ***p. 14, y*** **Vaticano,** ***p. 21.***



La diosa del Agua, Patrona de la quinta trecena **(Borbónico,** ***p. 5).***

Escultura en piedra que representa a la diosa del Agua (Colección Uhde, Berlín).

Fejérváry-Mayer, ***p. 3.***

7



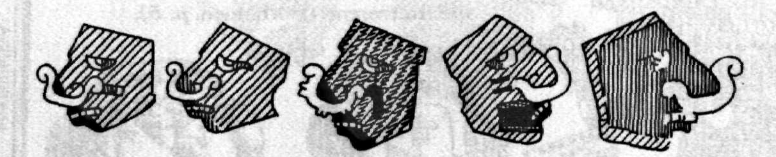


Tlazolteotl,

Diosa del Tejer y de la Sexualidad: "malo".

Cospi, *1-8: cabeza y jeroglifo.*

Se caracteriza por su boca negra y la banda de algodón no hilado que ciñe su frente. Rayas verticales blancas se ven en su cara, y su ojo está cerrado —probablemente una referencia a su asociación con la muerte. El jeroglifo consiste en una bola de algodón (representada como ser vivo con una cara) en combinación con el *yacameztli* "huasteco", la nariguera encorvada —signo que la caracteriza como "el numen huasteco del algodón" *(Ixcuina).*



La diosa en otros códices:

1 — Telleriano-remensis (Vaticano A);
2 — Tonalamatl Aubin;
3 — Borbónico.



1



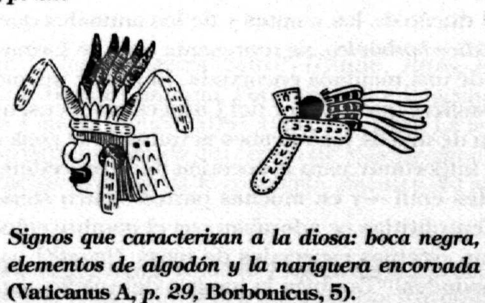
2



3



Borgia, *p. 14, y* Vaticano, *p. 22.*

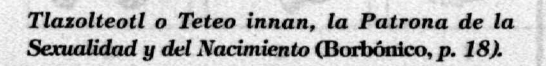


***Signos que caracterizan a la diosa: boca negra, elementos de algodón y la nariguera encorvada* (Vaticanus A, *p. 29,* Borbonicus, 5).**

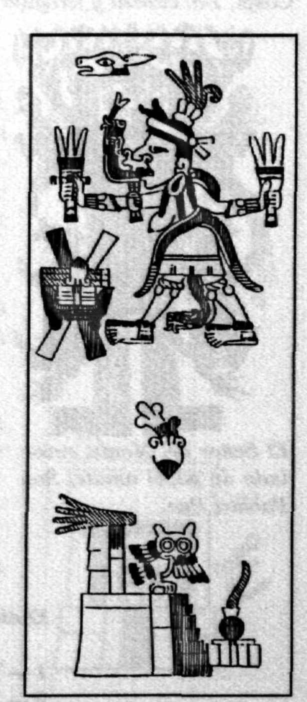




La Patrona de la Sexualidad* (Fejérváry-Mayer, *p. 28).



Tlazolteotl o Teteo innan, la Patrona de la Sexualidad y del Nacimiento* (Borbónico, *p. 18).



Fejérváry-Mayer, *p. 4.*

8

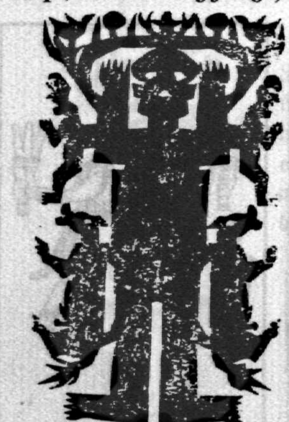




Tepeyolotl,

Corazón de la Montaña: "bueno".

Cospi, *1-8: cabeza y jeroglifo*



El Señor del Monte, recortado de papel amate, San Pablito, Pue.

Es el dueño de los montes y de los animales que viven allí. Al igual que en el *Códice borbónico*, se representa aquí en forma jeroglífica: un corazón que sale de una montaña encorvada. El monte mismo está cubierto de nieve, lo que sugiere que el autor del *Cospi* estaba pensando concretamente en el espíritu de uno de los volcanes nevados de la zona central de México —un detalle importante para la cuestión de la procedencia del códice. Los grandes montes eran —y en muchas partes siguen siendo— objeto de veneración. En Tenochtitlan se adoraban con el nombre colectivo de *Tepictoton* y se les hacían estatuas especiales de masa *(tzoalli)* como voto para sanar de enfermedades: "También la imagen del volcán que se llama Popocatepetl y la imagen de la Sierra Nevada *[Iztacciuatl];* y la imagen de un monte que se llama Poyauhtecatl [Pico de Orizaba], o de otros cualesquiera montes a quien se inclinaban por su devoción." (Sahagún, Libro I, cap. 21). Para la Montaña-diosa, conocida como "Mujer blanca", Iztacciuatl, hasta "teníanle en las ciudades sus templos y ermitas, muy adornadas y reverenciadas, donde tenían la estatua de esta diosa. Y no solamente en los templos

El dios en otros códices:

***1* — Telleriano-remensis (Vaticano A);**
***2* — Tonalamatl Aubin;**
***3* — Borbónico.**



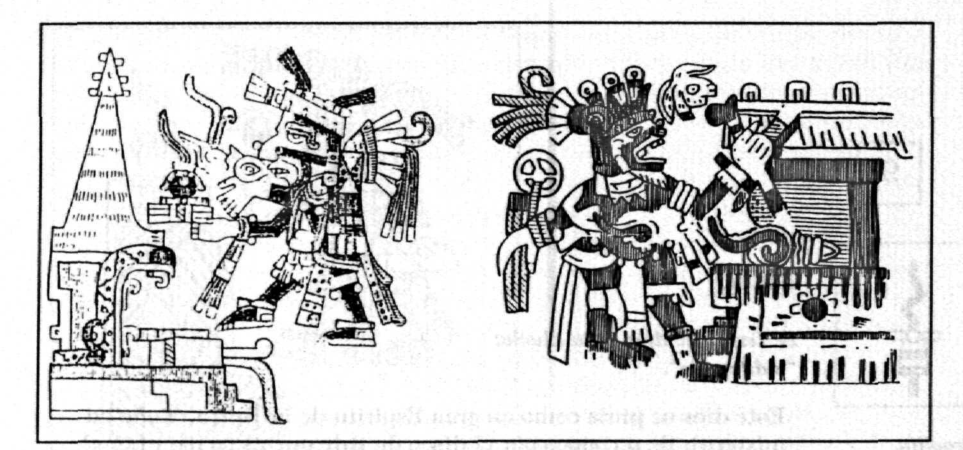
1



2



3



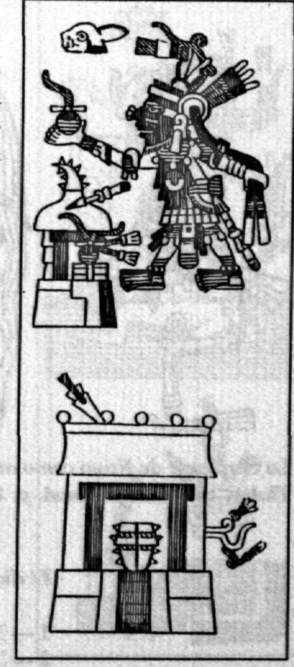
Borgia, *p. 14 y* Vaticano, *p. 23.*

pero en una cueva que en la misma sierra había" (Durán, *Ritos,* cap. 17). Según el cronista tlaxcalteca Muñoz Camargo, Popocatepetl e Iztacciuatl eran tenidos por dioses, marido y mujer (Acuña, 1984-1985, I, p.190). La importancia del Popocatepetl en la geografía sagrada del centro de México siguió vigente en el sincretismo que se produjo después de la conquista. Fuentes del siglo XVIII describen que

> en lo alto del volcán estaba la Santísima Trinidad y las nubes que veían eran los ángeles; el Purgatorio era en la cueva y más arriba la Gloria, etc. [Gruzinski, 1988, pp. 157 y ss.].

La figura de Tepeyolotl es uno de los Poderes divinos más importantes en la religión mesoamericana actual, junto con el dios de la Lluvia. Los *ñahñu* (otomíes) están entre los que conservan la idea del Señor del Monte como Corazón del Mundo, y

> en las cuevas sagradas los chamanes tienen contacto íntimo con el dios de las montañas que les ayuda en sus curaciones. [Dow, 1974, p. 98.]



Fejérváry-Mayer, *p. 4.*

9



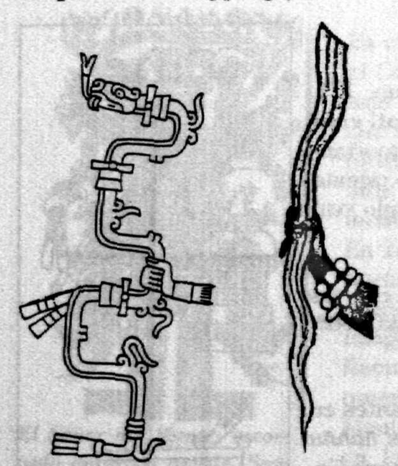

Cospi, *1-8: cabeza y jeroglifo.*

Tlaloc,

El Terrestre, dios de la Lluvia:
"indiferente".

Este dios se pinta como un gran Espíritu de la Tierra *(ñuhu* en mixteco). Se reconoce por el disco de jade que es su ojo y por el símbolo puntiagudo que tiene en su tocado.

Su jeroglifo es un bastón ondulante, que ha de representar el rayo.



La Serpiente de Rayo como atributo de Tlaloc, en el* Códice Laud, *p. 23.



El bastón ondulante como atributo de Tlaloc, en el* Códice Ixtlilxochitl, *p. 110v.

El dios en otros códices:

***1* — Telleriano-remensis (Vaticano A);**
***2* — Tonalamatl Aubin;**
***3* — Borbônico.**



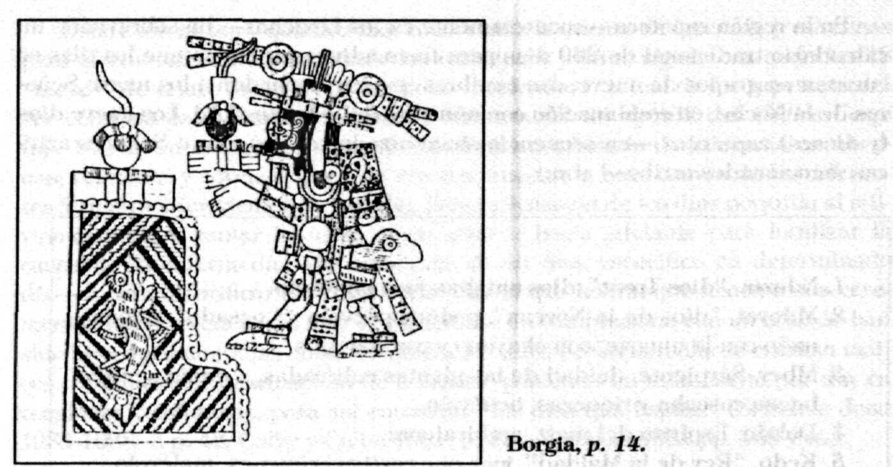
1



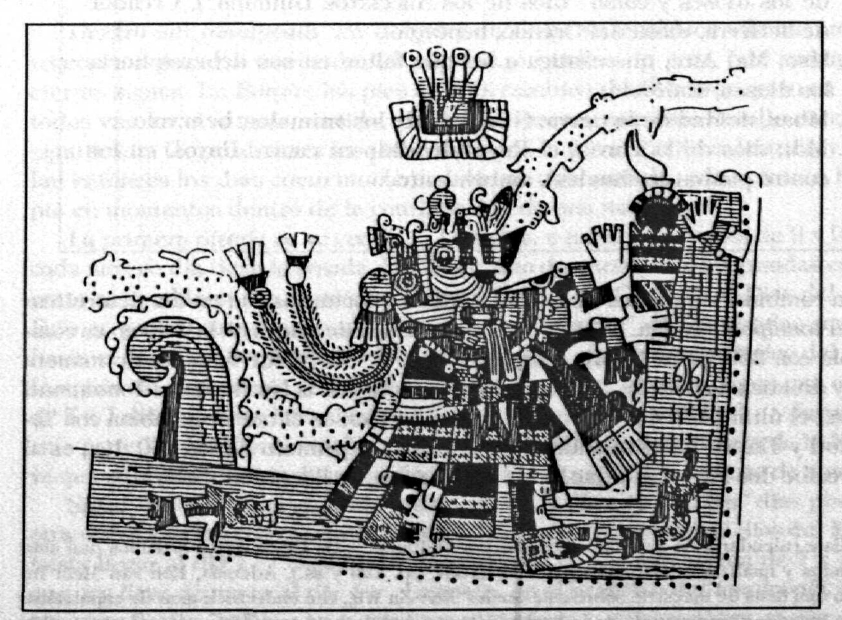
2



3



Borgia, *p. 14.*



Vaticano, *p. 23.*



Fejérváry-Mayer, *p. 4.*

En la región zapoteca —concretamente en los Loxichas— ha sobrevivido un calendario tradicional de 260 días para fines adivinatorios, en que los días se cuentan en grupos de nueve, con nombres que corresponden a los nueve Señores de la Noche, en combinación con números del 1 hasta el 13. Los nueve días (y dioses) zapotecos —en secuencia sincronizada con los nueve Señores aztecas mencionados arriba— son:

1. Ndozin, "dios Trece", dios antiguo, juez malévolo.
2. Mdoyet, "dios de la Novena", poder malévolo y "pesado", relacionado con la muerte, con el ayuno y con castigos.
3. Mbey, Serpiente, deidad de las plantas cultivadas, a quien se pide buena cosecha y riquezas, benévolo.
4. Dubdo, Espíritu del maíz, ambivalente.
5. Kedo, "Rey de la Maldad", juez que castiga crímenes, malévolo.
6. Mdan o Ndan, "dios-Ancestro" (interpretado como Madre y Padre de los dioses y como "dios de los Ancestros Difuntos"), Creador de la tierra, diosa del Océano, benévolo.
7. Mse, Mal Aire, que castiga a los que faltan en sus deberes hacia los dioses, malévolo.
8. Mbaz, deidad de la tierra, Guardián de los animales, benévolo.
9. Mdi, dios de la Lluvia, el Rayo (dividido en cuatro Rayos, en los cuatro puntos cardinales), ambivalente.[2]

La combinación de uno de los nueve dioses nocturnos con un día determinado del *tonalpoalli* es fija. El problema matemático de que el ciclo de 9 no es compatible con 260 (falta 1 para completar 29 × 9 = 261), fue resuelto de manera fácil y drástica: uno de los días recibe dos Señores de la Noche. En el *Tonalamatl Aubin,* el último día del *tonalpoalli,* el dia 13 Flor, es el que se combina con Tepeyolotl y Tlaloc. En el calendario de Loxicha, el primero de los 260 días es el que recibe dos Patronos y que, por consecuencia. se llama Mdi-Ndozin.

[2] Este calendario ha sido documentado por Weitlaner y De Cicco, cuyos artículos han sido reseñados y analizados de nuevo por Loo, (1987, pp. 123 y ss.). Además, Ron van Meer ha escrito una tesis de maestría sobre este tema ("Xub Xa Wiz, een onderzoek naar de zapoteekse rituele kalender", manuscrito en holandés, Universidad de Leiden, 1990), que incluye una discusión detallada del calendario moderno de Huitepec.

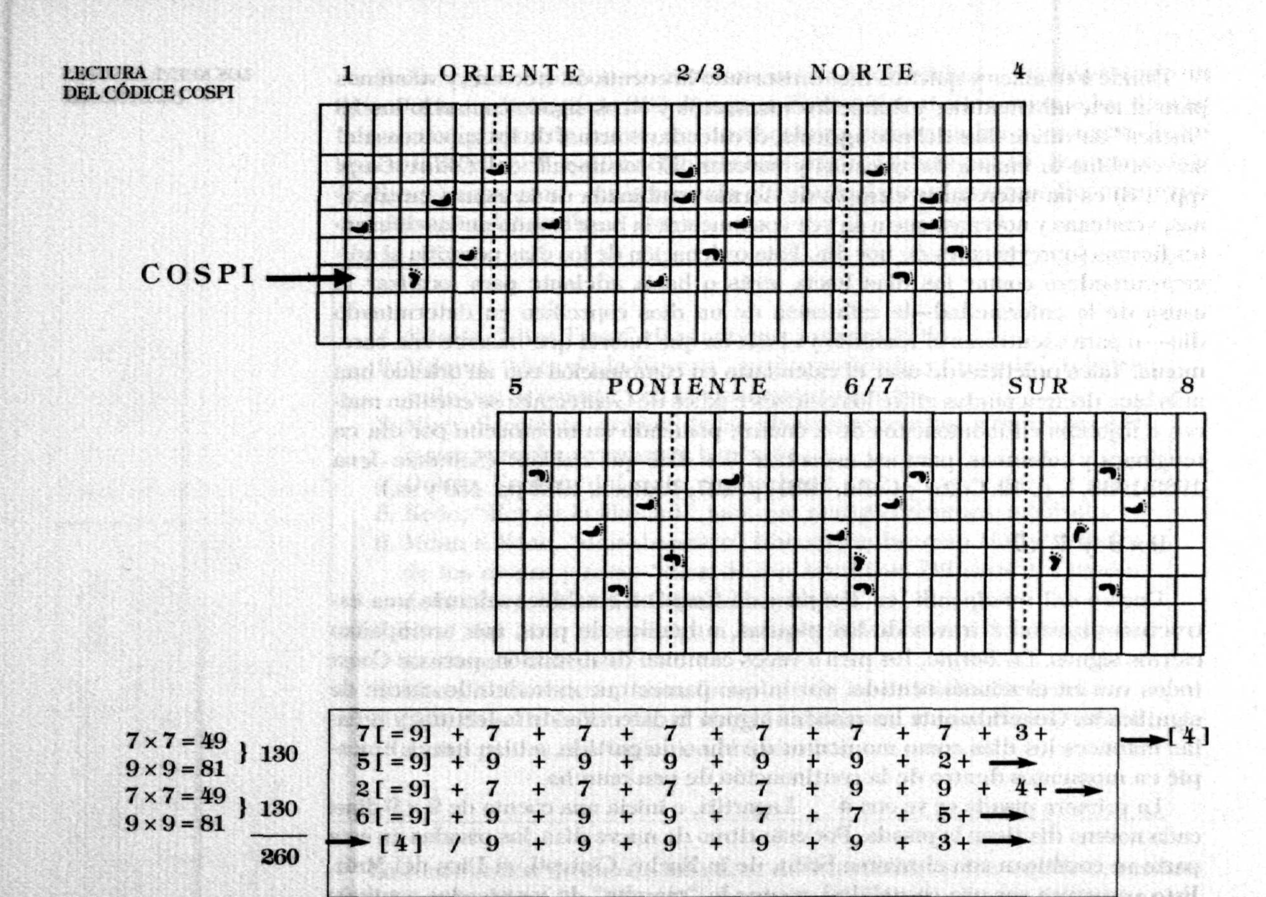
Donde los mixes y quichés han conservado la cuenta de trecenas y veintenas para el arte adivinatorio, y donde los mazatecos y otros siguen contando los 18 "meses" de veinte días del año agrícola, el calendario actual de los zapotecos del sur combina la cuenta de trecenas y novenas. El *tonalpoalli* del *Códice Cospi* (pp. 1-8) es un interesante ejemplo de forma combinada de la cuenta en trecenas, veintenas y novenas, que a su vez nos muestra la base común de las diferentes formas sobrevivientes de hoy día. Esta ordenación de los días permitía al adivino-curandero contar los días hacia atrás o hacia adelante para localizar la causa de la enfermedad—la influencia de un dios específico en determinado día— o para identificar el remedio y el día en que habría que hacerse una ceremonia. Tales prácticas de usar el calendario en combinación con un oráculo han sido bien documentadas entre los quichés e ixiles de Guatemala: se cuentan maíces o frijolitos en montoncitos de a cuatro, poniendo un montoncito por día en renglones y columnas, para así encontrar "los días que hablan" (Schultze Jena 1933-1938, I, p. 42; Colby y Colbi, 1981, p. 227; Tedlock, 1982 pp. 159 y ss.).

9 × 9 y 7 × 7

Dentro del *tonalpoalli* en *Borgia* y en *Cospi* se establece además una estructura especial a través de las pisadas, o huellas de pies, que acompañan ciertos signos. En *Borgia*, los pies a veces cambian de dirección, pero en *Cospi* todos van en el mismo sentido, por lo que parece que este detalle carece de significado. Generalmente las pisadas siguen la dirección de la lectura, y señalan entonces los días como momentos de ida o de partida, o bien hacen hincapié en momentos dentro de la continuación de una marcha.

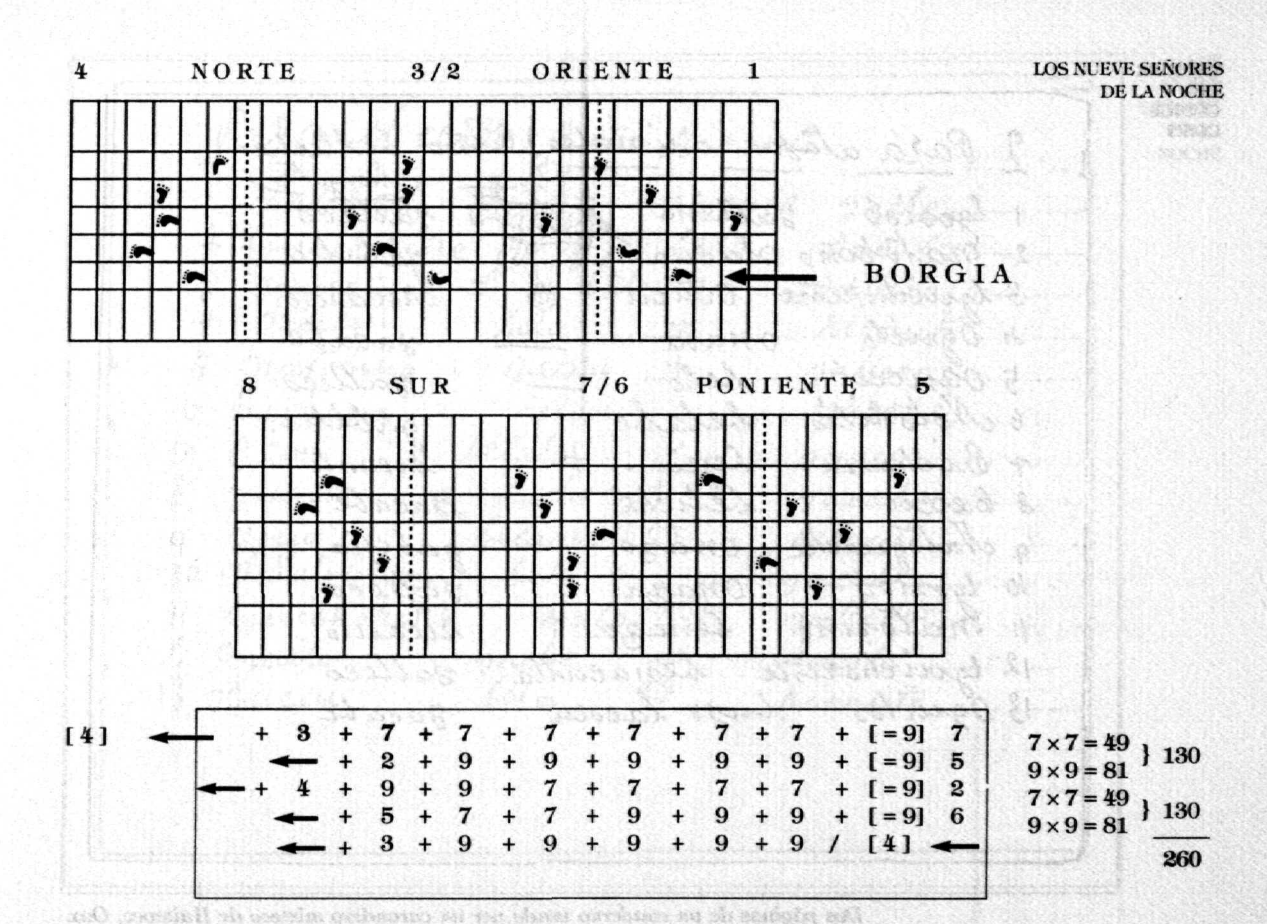
La primera pisada se ve con 4 Lagartija, e inicia una cuenta de 9 × 9 días: cada noveno día tiene la pisada. Por este ritmo de nueve días, las pisadas en esta parte se combinan con el mismo Señor de la Noche, Cinteotl, el Dios del Maíz. Esto no parece ser una casualidad, ya que la "marcha" de las pisadas continúa hasta el día 7 Serpiente —*Chicome coatl* —, el nombre calendárico del maíz. Después de esta cuenta de nueve novenas, con nueve pisadas, sigue una cuenta de 7 × 7 días, que nos lleva desde el día 1 Hierba hasta el día 4 Jaguar. En esta parte las pisadas se combinan naturalmente con varios Señores de la Noche, ya que su ritmo de siete días no coincide con el ritmo de las novenas de aquellos.

Sigue entonces una segunda cuenta de 9 × 9 días, en que los "días pisados" otra vez se asocian con el mismo Señor de la Noche, Tepeyolotl, el dios del Monte, hasta llegar al día 7 Águila. De ahí continúa la segunda cuenta de 7 × 7 días que nos lleva de nuevo al día 4 Lagartija, en el principio del *tonalpoalli.* Cuentas como 9 × 9 y 7× 7 son muy comunes en conjuros o adivinaciones, ya que su estructura regular parece hacer muy palpable el misterio divino que encierran.



Para los *tonalpouhque* debe de haber sido un importante descubrimiento que el *tonalpoalli* de 260 días se puede subdividir en dos periodos "mágicos" de 9 × 9 y dos de 7 × 7 días. Los periodos de 9 se asocian en el pensamiento mesoamericano con la muerte y los de 7 con la prosperidad del maíz

Es notable que en ambas versiones conservadas los periodos son escogidos así, que los de 9 × 9 se asocian con los Señores de la Noche Cinteotl y Tepeyolotl, ambos asociados con la Tierra, en su aspecto de milpa fértil y en su aspecto de monte poderoso respectivamente —una oposición que se acerca a la que hay entre cultura y naturaleza.



Sospechamos que las pisadas señalan un ritmo importante de días con valor religioso, tiempos de guardar o de hacer ofrendas. En *nauatl,* el término correspondiente a la religión mesoamericana (la "idólatría" en el vocabulario de Molina) es *tlateotoquiliztli,* sustantivo verbal que se compone de *teotl,* "dios" y *toca,* "seguir". Tal vez las pisadas señalen este concepto de "seguir al dios", y por lo tanto es posible que indiquen días para determinadas veneraciones.[3]

[3] La pisada aparece, además, como símbolo en los atavíos de las deidades asociadas con el inframundo y la muerte en el *Códice Borgia:* Mictlantecuhtli y Tlazolteotl (p. 5 y p. 47 respectivamente).

9 Pará atajar animales) Riño batleche
bagota

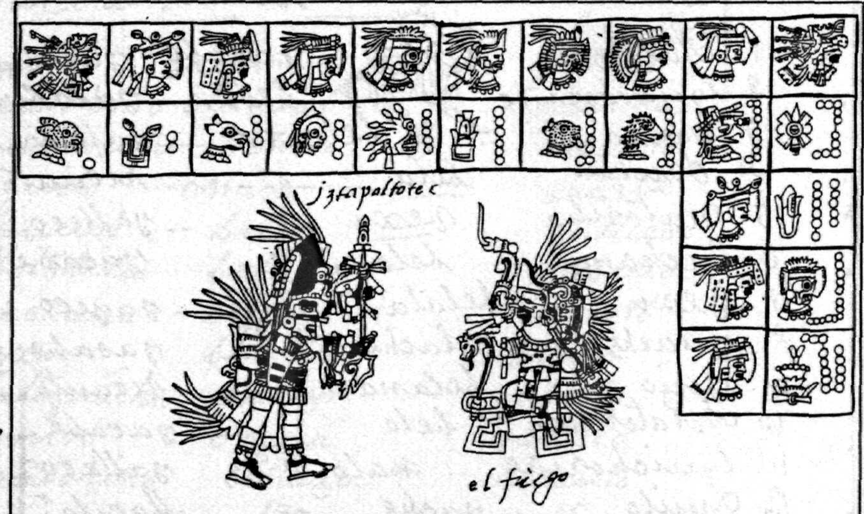
1 Igosioó	Jachina		yatleco
2 Natoriño	Olacua.		gabilia
3 Iguichoriñe	Oasa		ricanto
4 Oguilo	onasa	—	yacabe
5 Osucui	belo	—	yalleco
6 Notobilia	belabe		gabilia
7 Bichana	bexu.	+	ricanto
8 Bexu	beliche		yacabe
9 Natoguáche	onäzo		gabilia
10 Igosioó	onaza		yalleco
11 Natoriño	benazo..	+	ricanto
12 Iguichoriñe	benaculla		yalleco
13 Oguilos	buso lacoca		yacabe

Dos páginas de un cuaderno usado por un curandero mixteco de Huitepec, Oax. Se trata de un calendario zapoteco moderno, organizado en trecenas, con algunos apuntes calendárico-mánticos en zapoteco esotérico. En la primera columna están los días con números de 1 a 13 —sus nombres se repiten en ciclos de nueve. La estructura se reconoce claramente, aunque los nombres usados son diferentes de los de Loxicha. El signo que inicia la novena es Natariño y el último es Lgosio (= Cocijo, el dios de la Lluvia y de los Rayos). En el cuarto lugar se reconoce, por ejemplo, Loçucui, que es el Osucui o "dios del Maíz y de toda la Comida", mencionado por el cronista Balsalobre. En el quinto lugar vemos Natobilia, cuyo nombre muestra semejanza con el de Coquee huila y Xonaxi huilia, mencionados por Balsalobre como "Señor y Señora del Infierno". Bichana en el sexto lugar ha de corresponder a Nohuichana, la diosa de la Pesca y del Parto.

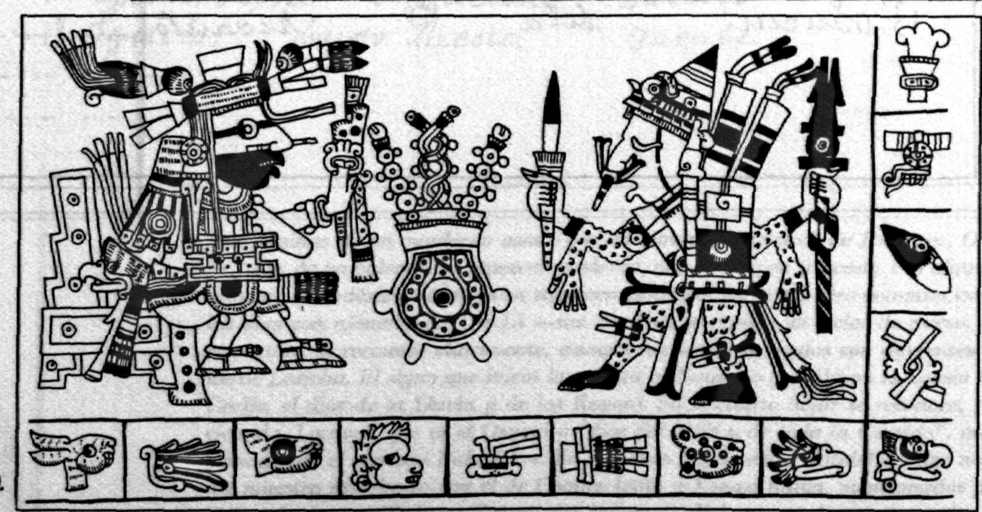
Para el cerro Niño ricauto

1	Natoriño		zacabe	zache
2	Lguachoriñe		belo	zacabe
3	Oquico		belo +	zalleco
4	Osucui	bela	+	ricauto
5	Natobilia	vexu	+	zalleco
6	Bichana	belo		zacabe
7	Bexu	belala		zayeco
8	Juache	o lache	+	zacabe
9	Zocio	belana	+	ricauto
10	Natoriño	belo		zacabe
11	Lguichoriñe	nalo		zalleco
12	Oquilo	zache	=	Macila
13	Osucui	bela		ricauto

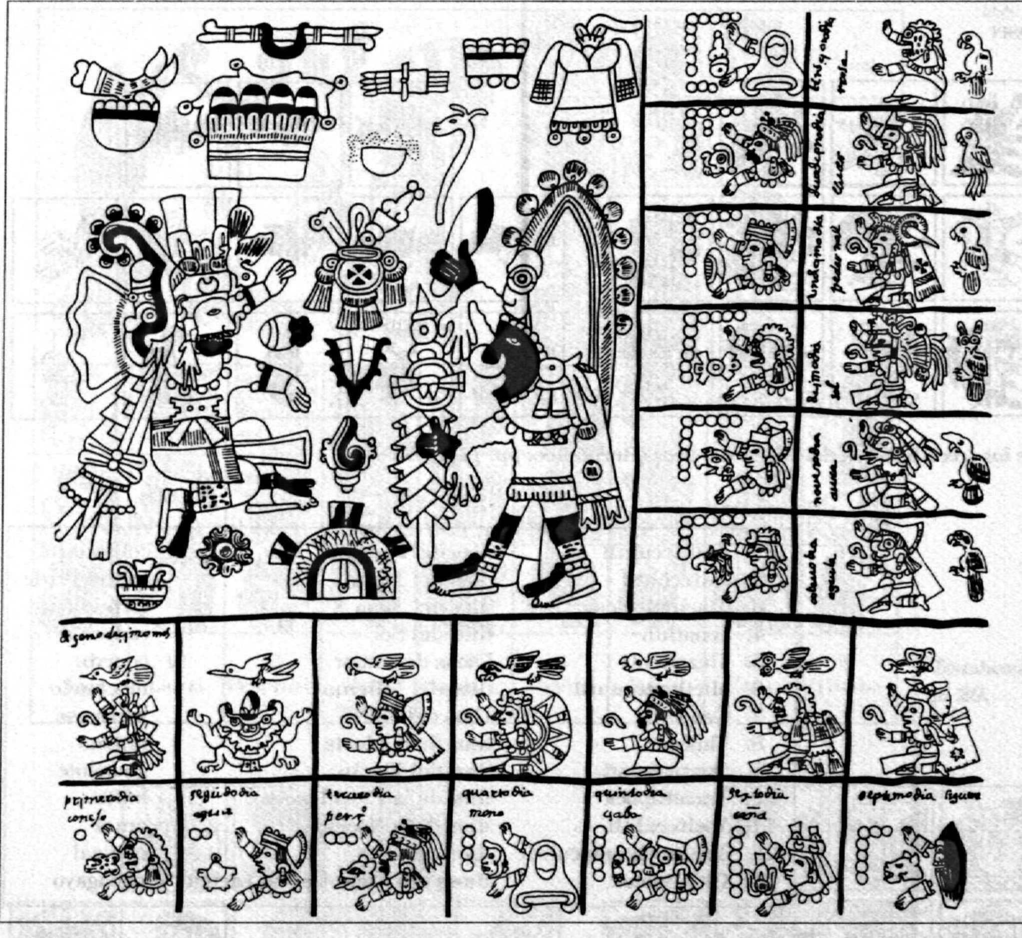
**Otras formas de la presentación de las trecenas:
los nueve y los trece dioses con sus aves.**



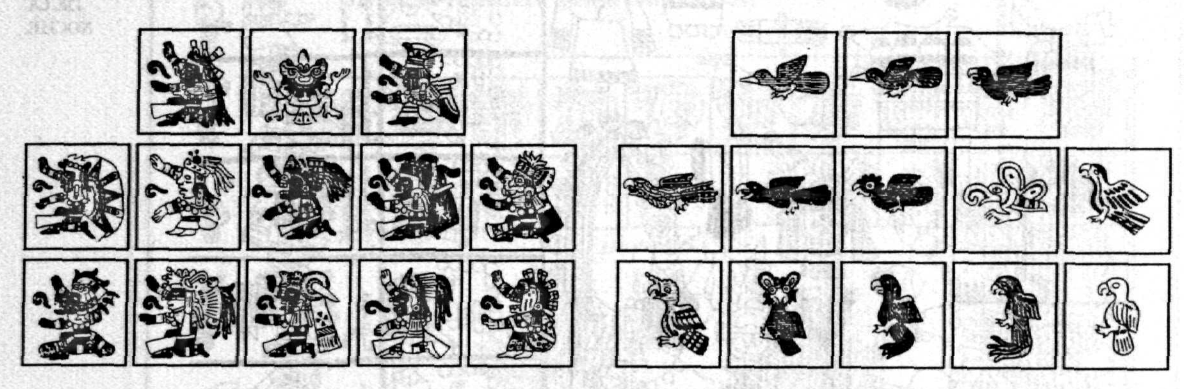
Telleriano-remensis,
trecena 20
(pp. 23v y 24).



Borgia,
trecena 20
(p. 61, arriba).



Borbónico, ***trecena 20 (p. 20).***



Las formas de los trece Señores del Día y sus aves (Borbónico, *pp. [1,2] 3-20).*

1.	Xiuhtecuhtli	dios del Fuego	colibrí azul
2.	Taltecuhtli	dios del Tierra	colibrí verde
3.	Clachiuhtlicue	dios del Agua	tortolilla
4.	Tonatiuh	dios del Sol	codorniz
5.	Tlazolteotl	Diosa del Amor	cuervo
6.	Mictlantecuhtli	dios del Infierno	mochuelo
7.	Centeotl	Dios del Maíz	mariposa
8.	Tlaloc	dios de la Lluvia	milano
9.	Quetzalcoatl	dios del Viento	guajolote
10.	Tezcatlipoca	dios de la Providencia	búho
11.	Yoaltecuhtli	dios de la Noche	arará
12.	Tlauizcalpantecuhtli	dios del Alba	quetzal
13.	Citlalinicue	diosa del Cielo. La Vía Láctea	papagayo

	1	2	3	
4	5	6	7	8
9	10	11	12	13

Las formas de los trece Señores del Día y sus aves (Tonalamatl Aubin, *pp. [1, 2] 3-20).*

1 Conejo

2 Agua

3 Perro

4 Mono

5 Hierba

6 Caña

7 Jaguar

8 Àguila

9 Zopilote

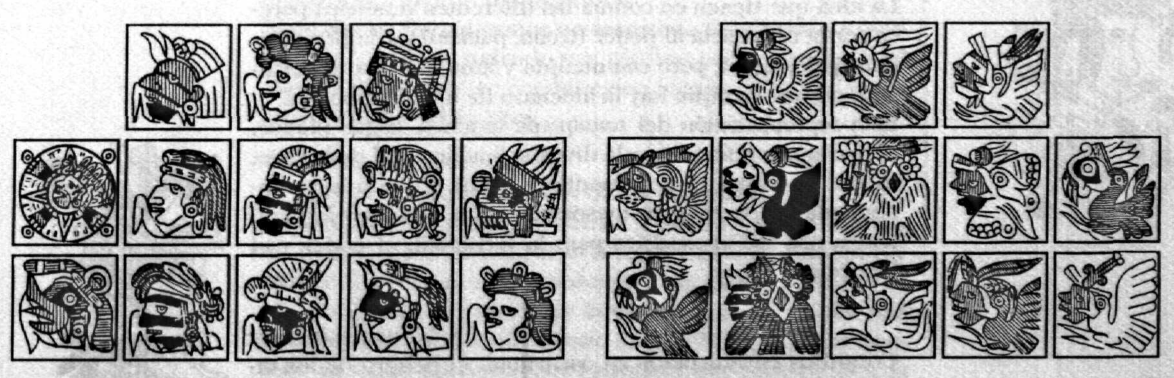
10 Movimiento

11 Pedernal

12 Lluvia

13 Flor

Tonalamatl Aubin,
p. 20.



Las trecenas del Oriente: imágenes mánticas [pp. 1-2]



> 1. *Imagen inferior:* borrada. El dibujo de Aglio, publicado por Lord Kingsborough, muestra una planta sobre una construcción. Tal vez era: un altar con sangre preciosa y la flor del sacrificio.

Vaticano B y *Borgia* muestran aquí un sacerdote que camina sobre agua. El traje sacerdotal es diferente en cada caso. En *Borgia* vemos una variante de un sacerdote tipo Quetzalcoatl, con la mitra característica, los punzones del autosacrificio y la bolsa de copal. En *Vaticano B* más bien es un sacerdote de la lluvia con una mazorca en la mano.

La idea que tienen en común las diferentes versiones parece ser el culto para la fertilidad.



< *1. Imagen superior*

Un hombre sentado en un trono, junto con los signos de agua que corre y una casa volteada, puesta de lado.

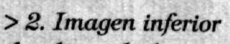
El primer cuadrete en *Borgia* contiene un penitente (hombre con punzones en la mano), sentado en un templo o palacio.

En *Vaticano B* la imagen correspondiente se encuentra en el rectángulo superior del número 3: un hombre, sentado sobre un trono de piel de jaguar, carga una flor de jade en su espalda.

La idea que tienen en común las diferentes versiones parece ser la referencia al poder (trono, palacio) y a la prosperidad (jade, agua), pero con medida y humildad (autosacrificio), porque siempre hay la amenaza de una destrucción.

Esta representación del *tonalpoalli* mántico, según parece, abre con una referencia a la división fundamental de la élite: sacerdotes (abajo) y gobernantes (arriba), y con la idea fundamental de la religión mesoamericana: el culto y la penitencia son indispensables para la fertilidad, el poder y el bienestar.





> *2. Imagen inferior*

Coralillos entrelazados en oscuridad: el peligro de los vicios e intrigas.

Borgia y *Vaticano B* muestran el mismo signo, pero *Borgia* agrega un cráneo y una encrucijada, enfatizando así el aspecto fúnebre y nefasto.



< 2. Imagen superior

Un colibrí sobre un templo, chupando la flor que está ofrecida en una jícara: signo de felicidad y gloria.

En *Borgia* vemos un quetzal que baja sobre la jícara florida. En *Vaticano B* esta imagen se coloca en el primer rectángulo superior, mientras que encima de la segunda columna se ve el hombre en el trono, que es el paralelo del signo de la primera columna en *Cospi* y en *Borgia*. Aparentemente el quetzal en este contexto es un equivalente del colibrí. El colibrí contiene una referencia implícita a la idea de que los guerreros muertos en la batalla se vuelven colibríes que acompañan al dios Sol (Sahagún, Libro III, Apéndice). El quetzal, por el uso de sus plumas, simboliza la élite, la nobleza, la preciosidad y la riqueza.

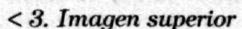
Esta segunda combinación del *tonalpoalli* opone dos conceptos fundamentales del sistema mántico, dos destinos contrarios: la gloria y la felicidad, lo bueno, representado por pájaros preciosos y flores (arriba), y la maldad y el peligro, representados por serpientes, oscuridad y muerte (abajo).

> 3. Imagen inferior



Un sacerdote carga un árbol de jade y flores: riqueza, descendencia y alegría permanentes.

También en *Borgia* vemos un sacerdote (con bastón y tecomate de tabaco), rodeado por piedras preciosas. En *Vaticano B* el hombre se combina con signos de jade y flores en un templo sobre agua.





< 3. Imagen superior

El dios de la Lluvia baja a la tierra, tirando rayos.

En *Borgia:* una mano con hacha y flechas divide la casa, de la que salen llamas. Si lo intepretamos en sentido climático, este signo es equivalente al de *Cospi:* el hacha es el rayo que ataca y destruye la vivienda. Pero por ser más abstracta, la imagen de *Borgia* se puede interpretar también de otras maneras, por ejemplo como referencia a la violencia humana que amenaza y divide a la familia.

En *Vaticano B* vemos algo semejante: una mano pega desde arriba a una persona sentada piadosamente sobre un trono (con las palmas del autosacrificio), mientras que sale humo.

Lo que aquí se indica es el rayo con sus posibles consecuencias peligrosas. A la vez, hay una referencia a la riqueza del campo, que puede resultar de las tempestades.



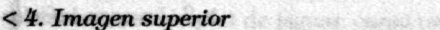
> 4. Imagen inferior

Macuilxochitl, dios de las flores y del placer —o uno de los Tonallehqueh, los guerreros deificados— anda sobre el agua, con el cuchillo del sacrificio y el punzón florido de la penitencia en la mano.

Vaticano B: Macuilxochitl-Xochipilli está bailando con una sonaja.

Borgia: imagen deteriorada de una figura femenina con ropa roja y punzones. Tal vez una representación de una de las Ciuapipiltin o Tlazolteteoh, las mujeres muertas en el parto y deificadas, que suelen hacer pareja con los Tonallehqueh (véase *Borgia*, pp. 47-48).

La idea común puede ser el destino de los Tonallehqueh-Ciuapipiltin, con referencia a sacrificios, a la alegría y a la fertilidad.



< 4. Imagen superior



Mujer con joya en la mano. Descenso. Posiblemente una referencia al nacimiento de un niño.

La imagen en *Borgia* está deteriorada, pero probablemente era similar.

El *Vaticano B* muestra en lugar de la mujer un haz de armas, que puede indicar guerra pero también simbolizar el nacimiento de un hijo varón.



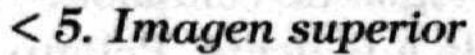
> 5. Imagen inferior

Un joven, con flores en el pelo, sale de la tierra y cruza el agua, con un cuchillo ensangrentado en la mano.

El dibujo en *Borgia* es desgastado pero similar: de la cabeza del joven crece una planta de maíz.

En *Vaticano B* se trata de un hombre rayado (para el sacrificio) que levanta sus manos hacia el cielo. Le caen flechas.

La idea común parece ser: el sacrificio, por vencer (o ser vencido) en la guerra, que sirve para que salga el "príncipe precioso", la planta del maíz.



< 5. Imagen superior

La muerte ataca y baila, con una cabeza cortada.

En *Vaticano B:* la muerte hace un prisionero. La escena en *Borgia* ya no se distingue.

La imagen pronostica la captura en la guerra y la muerte en general.

> 6. Imagen inferior



Hombre que se abre el pecho con un cuchillo de pedernal.

Lo mismo se pintó en el Vaticano B y probablemente en el *Borgia* (donde la escena ha sido borrada).

Muerte causada por uno mismo, o el presagio del "hacha nocturna" —un fantasma que anuncia muerte pero que, al ser atrapado y vencido por los valientes, les da fortuna y éxito.[4]

< 6. Imagen superior

Un hombre con una corona de flores, y un cuchillo en la mano, sentado en un trono. Encima de él está la soga del sacrificio; al lado un hacha, signo del juicio fatal.

La necesidad de sacrificios, de valentía y de justicia para poder gobernar.

En *Borgia* hay una imagen semejante.

En *Vaticano B* se ha insertado otra imagen en este lugar: la de un pájaro con punzones sobre un brasero precioso, de modo que la figura correspondiente se encuentra encima de la columna 7 —también es un hombre en un trono, frente al que se ve una vasija florida.

> 7. Imagen inferior



Una figura compuesta, con cabeza de venado, sentada sobre una comadreja o animal semejante, que le sirve de trono —según parece— encima de unas escaleras.

La escena ha de decir algo sobre el carácter del gobernante. La cabeza del venado puede ser una referencia al vagabun-

[4] Este presagio del *yoaltepoztli* es descrito por Sahagún, Libro V, cap. 3. Véanse también los comentarios al *Borgia* y al *Vaticano B* en esta colección.

do. La comadreja es generalmente un animal de agüero que pronostica algún peligro.

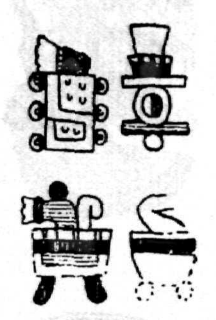
Borgia y *Vaticano B:* un hombre con brazos cruzados en un templo que arde y se derrumba —signo de conquista y de destrucción, que deja desamparada a la gente. Peligro para la vida institucional.



< 7. Imagen superior

La muerte destructora viene bajando y ataca escupiendo sangre.

Borgia y *Vaticano B* (tomando en cuenta el desplazamiento por la inserción en la columna 6): la muerte que destruye la casa con fuego y un gran cuchillo de sacrificio.

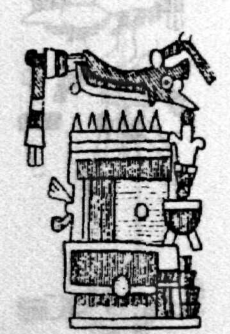


> 8. Imagen inferior

Ofrendas de papel y adornos floridos, vasijas preciosas. Ofrendas de comida como plegaria para recibir el alimento. Sustento a condición de que haya piedad y ofrendas.

En *Borgia:* vasijas con carne, flores de jade, brasero con pelota de hule, olla de pulque o chocolate.

Vaticano B: una vasija con hule y punzones, ofrecida al Sol.



< 8. Imagen superior

El templo con la ofrenda de una vasija florida, y el colibrí que baja a chupar la flor: gloria.

En *Borgia* y *Vaticano B* (tomando en cuenta el desplazamiento general), esta imagen ha cambiado de lugar con la siguiente, y el pájaro parece más bien un quetzal.



> 9. Imagen inferior

Autosacrificio y baile junto al manantial (que brota del volcán). Culto para el agua y para la comunidad ("agua y monte").

Borgia y *Vaticano B:* la misma idea, expresada a través de una pelota de hule con punzones, junto a agua que brota de una cueva.



< 9. Imagen superior

Alacrán, símbolo de los conflictos e intrigas, picante y mordaz.

El mismo signo en *Borgia* y *Vaticano B.* pero cambiado de lugar con el signo anterior.

> 10. Imagen inferior



La soga trenzada de juncos con las banderas del sacrificio rodea la olla: ayuno y penitencia.
En *Borgia* y *Vaticano B:* el mismo signo.



< 10. Imagen superior

La muerte ataca y baila, con la cabeza de un cautivo decapitado.
Compárese la imagen superior de la columna 5 de este conjunto de trecenas.
En *Borgia* y *Vaticano B* aparecen otras imágenes.

> 11. Imagen inferior



Un hombre de pensamiento alegre, liviano (florido) y sucio (con excremento), en el frente de un coralillo: el vicio y sus peligros.
El mismo signo en *Borgia* y *Vaticano B.*[5]

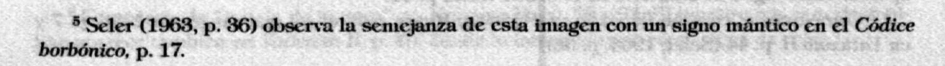
< 11. Imagen superior

Un hombre con corona de flores, en un trono, con un cuchillo en la mano. Compárese la imagen superior de la columna 6: la necesidad de sacrificios para poder gobernar.
La misma imagen está en el cuadrete paralelo (encima de la columna 11) del *Borgia*, pero en *Vaticano B* solamente se ve una vasija florida dentro de un templo.

> 12. Imagen inferior

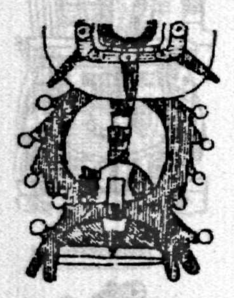


Una Señora con una cinta de flores y con punzones en la mano.
Según la reconstrucción de Seler, basada en la edición de Kingsborough, la mujer está sentada con las piernas dobladas, sobre una gran vasija o recipiente.
También *Borgia* y *Vaticano B* muestran una mujer con cinta de flores en la mano. En *Borgia* parece estar encima del agua, en *Vaticano B* está sentada sobre una lagartija.
Las flores en la cabeza generalmente representan la belleza y el placer de una fiesta, pero combinadas con mujeres pueden también ser signos de la liviandad. El andar sobre agua es parte de la representación de las *auianime*, las



[5] Seler (1963, p. 36) observa la semejanza de esta imagen con un signo mántico en el *Códice borbónico*, p. 17.

muchachas del placer. También la lagartija, como animal desnudo, puede simbolizar el adulterio.[6]



< 12. Imagen superior

Corazón flechado sobre un monte; corrientes de sangre salen del Sol y lo envuelven. El Sol causa el derramamiento de sangre por castigo judicial: sacrificio o autosacrificio en la cima de las montañas. La misma imagen se ve en *Borgia,* asociada con la columna 11: sobre el monte se ve además un hacha. El paralelo del *Vaticano B* está en el rectángulo superior de la columna 13: sangre que viene bajando del Sol y cubre una *mano* enjoyada que empuña objetos de autosacrificio, encima de un monte.[7]

> 13. Imagen inferior



La figura deteriorada de un arará rojo con la bandera del sacrificio.
Este pájaro tal vez represente lo brillante o espectacular y, en sentido negativo, la presunción o el orgullo.
En *Borgia* y *Vaticano B* hallamos el mismo signo. *Borgia* agrega que el arará lleva un brazo humano cortado en su pico, símbolo de poderes mágicos espantosos.

< 13. Imagen superior

La mano cortada de Xipe (identificable por tener la piel arrugada que caracteriza a la persona que viste una piel desollada) empuña el bastón de sonaja (como lo hace muchas veces el dios Xipe) con un collar de turquesa y oro, así como la soga y la bandera del sacrificio.
Signo de fertilidad, de riqueza y de culto: Xipe exige sacrificios, pero da prosperidad.
La imagen correspondiente en *Borgia* está en el cuadrete superior de la columna 12: Xipe con sus atributos camina encima de un collar.
El paralelo del *Vaticano B* también está en la columna 12: un hombre con cabeza de zopilote —un viejo— tiene un collar en el pico, y está sentado sobre un trono, encima de

[6] Para la mujer que anda en agua, véase Sahagún, Libro VI, cap. 15. La lagartija o iguana aparece como signo de adulterio en el *Códice Laud,* p. 34.

[7] Compárese el corazón flechado en *Fejérváry-Mayer,* p. 3, el sol que sangra en *Laud,* p. 7 y en *Vaticano B,* p. 44 (Seler, 1963, p. 36).



una piedra. La rodela en su nuca es propia de varios oficios sacerdotales y de varios dioses (por ejemplo los *chachalmeca)*, entre los cuales está Xipe.[8]

[8] Compárese la "rodela de la nuca" en *Vaticano B*, pp. 39 y 92. El hombre con cara de zopilote aparece también en *Vaticano B*, p. 40, donde lo interpretamos como signo de vejez.

Las trecenas del Norte: imágenes mánticas [pp. 3-4]

> 1. Imagen inferior

Una pierna negra sobre un monte, con punzón florido: fuerzas mágicas.

Borgia: Tezcatlipoca Negro encima de un gran espejo y con una cinta florida de piedras preciosas frente a la cara.

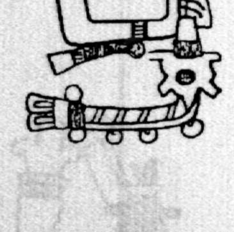
Vaticano B: Tezcatlipoca Rojo sobre un círculo rojo (¿espejo de hematita?), representado como ser vivo (con una cara de espíritu dentro).

También en *Cospi* la pierna negra ha de ser una referencia a Tezcatlipoca, Patrono de sacerdotes y gobernantes.





< 1. Imagen superior



Mano con *atlatl,* soga de sacrificio y figura de papel, cortada en forma de mariposa.[9] Conquista, sacrificio y fundación de un nuevo reinado.

Borgia muestra en el cuadrete 13 de las trecenas del Oriente el dios Xiuhtecutli, que saca lumbre de un gran espejo cargado por una serpiente de fuego *(xiuhcoatl)* – *naual* poderoso.

En *Vaticano B* también hay un hombre que está taladrando fuego.[10]



> 2. Imagen inferior

El hombre tiene un coralillo (signo de vicios) en la mano y una cuerda alrededor del cuello: el vicioso es estrangulado.

La misma imagen en *Borgia,* pero en *Vaticano B* se ve un corazón flechado bajo un sol que sangra.[11]

[9] Compárese el atributo de *Otontecuhtli* en Sahagún, Libro I. Véanse también *Borbónico,* p. 28, y *Nutall,* p. 81.

[10] Esta ceremonia marca la fundación de un reinado (véase el *Cóice vindobonensis).* La Serpiente de Fuego es el *naual* de dioses como Uitzilopochtli y Xiuhtecuhtli (Sahagún, Libro I), que desempeñan un papel importante en la inauguración de los reyes (Heyden, 1973). Sobre el poder y la importancia de este *naual,* véase el comentario al *Códice Laud* en esta colección.

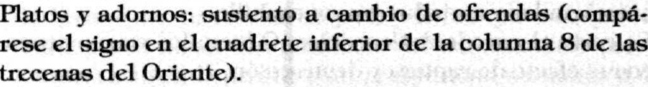
[11] Compárese el signo que en *Cospi* aparece encima de la columna 12 de las trecenas del Oriente: es un caso —poco común— de un signo que aparece tanto en el registro inferior como en el registro superior.



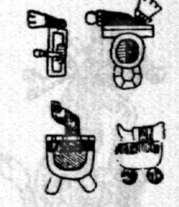
< *2. Imagen superior*
La muerte captura al hombre.
El mismo signo en *Borgia* y *Vaticano B* (pero allí colocado encima de la tercera columna).



> *3. Imagen inferior*



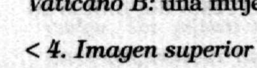
Platos y adornos: sustento a cambio de ofrendas (compárese el signo en el cuadrete inferior de la columna 8 de las trecenas del Oriente).
El mismo signo se ve el en *Borgia,* pero el *Vaticano B* muestra un hombre ataviado con flores, que camina con un bastón en la mano (véase el cuadrete inferior de la próxima columna).





< *3. Imagen superior*
Mujer con el hacha de juicio y castigo.
En *Borgia* (donde hay un cambio de lugar con el siguiente signo) se ve el mismo personaje, pero rodeado por llamas y un cuchillo en la mano.
Andar ardiendo es una expresión *nauatl* que significa "plática de reprehensión y de mucho orgullo y valiente voz, que causa temor a los que lo oyen" (Sahagún, Libro VI, cap.43), pero también puede signficar "destrucción".

> *4. Imagen inferior*
El hombre camina con un bastón, que consiste en una flecha y una sonaja florida: fiesta, fertilidad (sonaja) y eventualmente conflictos (flecha, llamas). Una persona brava anima y da fuerza.
Borgia: una mujer que arde (similar a la mujer que aparece en el rectángulo superior) con una sonaja en la mano.
Vaticano B: una mujer con una sonaja en la mano.



< *4. Imagen superior*
Un hombre con corona de flores, sentado en un trono y con un cuchillo en la mano.
Borgia: el mismo signo (asociado con la columna 3). El paralelo en *Vaticano B* tal vez se encuentre en el cuadrete encima de la columna 2, una persona sentada en un templo. En el cuadrete correspondiente de la columna 4 hay un templo con una pelota de hule. Es de colores azul y rojo, lo que



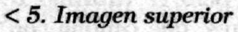
puede ser una referencia a las deidades del pulque, pero también es posible que represente una decoración rica.



> 5. Imagen inferior

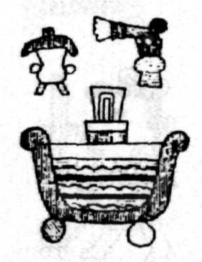
Una mujer de alegría (con flor en la boca) corta un coralillo.
Los paralelos en *Borgia* y *Vaticano B* muestran serpientes entrelazadas y cortadas por un cuchillo.
Se corta el enredo de los vicios. O bien: los vicios vienen con el efecto de ruptura y destrucción.





< 5. Imagen superior

Caída y Muerte.
Lo mismo en *Borgia.* En *Vaticano B* el signo correspondiente está en el cuadrete de la columna 6.



> 6. Imagen inferior

Platos: sustento a cambio de ofrendas.
Lo mismo en *Borgia.* En *Vaticano B:* una pelota de hule sobre un brasero.



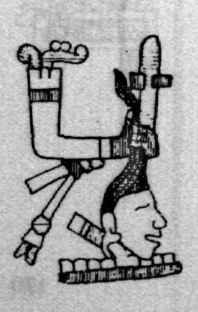
< 6. Imagen superior

Un pájaro precioso baja sobre una vasija florida: gloria.
Lo mismo en *Borgia.* En *Vaticano B* se ve un pájaro sobre un punzón de hueso, en la posición 5: felicidad sustentada en el autosacrificio.



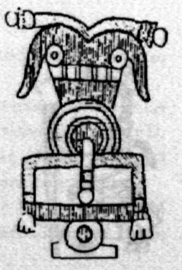
> 7. Imagen inferior

Un hombre decapitado con cuchillo en la mano, sentado sobre un monte y flores. Desafíos, el peligro de equivocaciones fatales, pero una oportunidad para los valientes.
En *Borgia:* una mano con cuchillo y bandera de sacrificio, con adornos de jade, flores y plumas.
Vaticano B: una mano con cuchillo —el resto del dibujo es poco claro.



< 7. Imagen superior

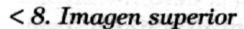
Una mano con hacha y cabeza de un decapitado, encima de una casa que se divide y arde. Ejecución y destrucción.



> 8. Imagen inferior

Ofrenda preciosa (una petaca con piedras preciosas): riqueza y abundancia.

En *Borgia* y *Vaticano B:* ofrenda de ricas vasijas con comida y pelota de hule —sustento a condición de que haya piedad y ofrendas.



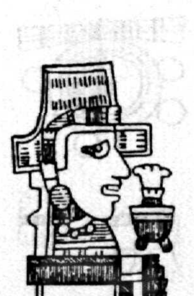
< 8. Imagen superior

Un caracol —símbolo del nacimiento, de la fertilidad y de la luna— con una cinta de jade y flores que sale por un lado, y una mano con punzones del autosacrificio por el otro (el acto de la penitencia): prosperidad a condición de penitencia.
El mismo signo en *Borgia.*
En *Vaticano B* el caracol, en el cuadrete 9, está flotando en agua, mientras que falta la referencia al autosacrificio.



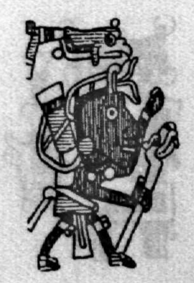
> 9. Imagen inferior

Una bolsa con garra de águila, en combinación con el signo Lagarto. Agarrar mágicamente, con una referencia a la tierra o tal vez a Cipactonal, al principio y al calendario. Por otra parte la garra de águila en combinación con mazorcas forma parte del glifo de Cinteotl en *Cospi.*
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*



< 9. Imagen superior

Una mujer en traje festivo (con corona de flores), sentada en un palacio, recibe una ofrenda florida. Alegría en casa.
Lo mismo en *Borgia.* Pero en *Vaticano B* es Tezcatlipoca el que está sentado en el palacio sobre un cojín de piel de jaguar, picando su lengua con un punzón de hueso: autosacrificio del poderoso.



> 10. Imagen inferior

Un hombre camina con un bastón en la mano, llevando su carga. Un pájaro precioso sobre su cabeza. Buen signo para emprender viajes de comercio o de responsabilidad.
Lo mismo en *Borgia. Vaticano B* muestra un hombre que lleva una sonaja con llamas en su extremo inferior, signo más bien de truenos y fertilidad.
En *Cospi,* notamos, el bastón tiene forma de cuerpo de serpiente. Se podría pensar que significa un peligro, pero por el paralelo del *Vaticano B* es más probable que se aluda al rayo —como un buen pronóstico para el campo.



< 10. Imagen superior

Una mujer con corona de flores y con una flecha en la mano, sentada sobre el trono, rodeada por platos. Poder y sustento.

En *Borgia* y en *Vaticano B* es un hombre el que está sentado sobre el trono.

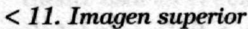


> 11. Imagen inferior



Un hombre enredado por el coralillo: el peligro de vicios e intrigas.

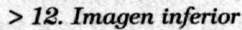
En *Vaticano B* y *Borgia:* un hombre que se estrangula —el mismo significado.



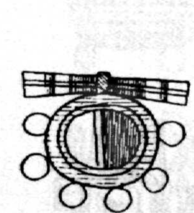
< 11. Imagen superior

Un hombre estrangulado bajo un hacha. La base es un hueso. Ejecución, muerte.

La misma imagen en *Vaticano B* y *Borgia:* el hombre está amarrado sobre un conjunto de huesos cruzados, y escupe sangre *(Vaticano B)* o agua con fuego —"guerra" *(Borgia).* Aquí se nota cierta semejanza entre la imagen superior y la inferior.

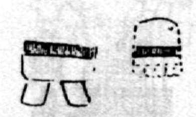


> 12. Imagen inferior



Joyas con ofrenda: preciocidad, riqueza, a condición de piedad.

En *Borgia* y *Vaticano B:* una imagen semejante. En *Borgia* el conjunto forma una cara bajo el cielo: un collar como boca, la pelota de hule como nariz, con dos ojos al lado.



< 12. Imagen superior



La diosa del Maguey en el trono, recibiendo ofrendas.

***Borgia:* una olla florida de pulque sobre tierra seca. Una mano empuña el punzón del autosacrificio. Platos: sustento. En *Vaticano B* una cueva de piedra de la que crece el maguey (compárese la representación del maguey encima de una cueva en *Vaticano B,* p.40); platos: sustento.**

> 13. Imagen inferior



La casa con la cabeza de venado (que simboliza la vida en el monte, o el vagabundeo) se quema y se derrumba. Des-

trucción de la vida familiar, desastre para el que vive como venado.

Borgia: la misma imagen, pero no se ve la cabeza del venado. En *Vaticano B* la casa se derrumba sobre un hombre desesperado y triste.



< 13. Imagen superior



La mujer anda con una joya en la mano, el árbol crece: pronóstico de descendencia permanente (o sea, lo opuesto de lo que parece decir el rectángulo inferior).

Borgia: un hombre en el trono, con coronas de flores preciosas y con un brasero y platos de sustento alrededor. Sus brazos están cruzados como signo de respeto. Frente a él está un hacha: señal de castigo y justicia —puede ser que le es entregada, o que lo amenaza.

Vaticano B: un hombre sentado sobre una joya, haciendo el autosacrificio.

Las trecenas del Poniente: imágenes mánticas [pp. 5-6]

> 1. Imagen inferior

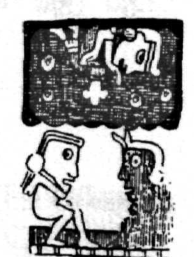


Sobre el agua está sentada la diosa de la Tierra, de características esqueléticas, como Ciuacoatl o Tzitzimitl, con un cuchillo en la mano: sacrificios.
La misma figura aparece en *Vaticano B,* pero en *Borgia* la diosa tiene más bien las características de Tlaloc.



< 1. Imagen superior
La muerte aprehende al hombre.
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*

> 2. Imagen inferior



Una pareja. En el cielo nocturno está acostada una mujer de la que brota una flor. Un nacimiento o una ayuda del cielo.
Borgia: una pareja en una encrucijada (de mal destino). Desde arriba baja una mujer con los platos del sustento.
Vaticano B: una pareja, una cuenta de jade, un hombre arriba.



2. Imagen superior



Una mano con hacha (en cuya punta inferior está aspado un corazón) sobre costillas con bandera de sacrificio. Vasija de pulque florida.
Ejecución, hacha justiciera, destrucción. A la vez, aspecto bueno de edad avanzada y alegría.
Borgia: la misma imagen de la mano con hacha, pero encima de una casa que arde y se derrumba.
Vaicano B: hacha sobre un altar, mano con cabeza cortada.

> 3. Imagen inferior



Platos de sustento con un brazo cortado (por vencer a otros en la guerra o a través de poderes mágicos espantosos) y con flores (fiesta).
Lo mismo en *Vaticano B* (donde se ve una garra felina en vez de la mano) y *Borgia* (con una garra de ave). Sustento a condición de piedad y ofrendas.



< 3. Imagen superior

Una mujer en traje de fiesta está en el trono, con un cuchillo de sacrificio junto a ella. Enfrente está un brasero florido.

Se manifiesta el poder, de modo festivo, pero son indispensables el sacrificio y la penitencia.

Borgia: un hombre coronado de flores está en el trono, con los punzones de la penitencia en la mano, y frente a él las vasijas del sustento.

Vaticano B: un hombre en el trono, una flecha delante (signo de poder o de amenaza).

> 4. Imagen inferior



El sacerdote-Quetzalcoatl camina sobre el agua, con bastón florido, cargando una vasija florida (de contenido abundante, festivo): tal vez saldrá, tal vez el agua lo va a arrastrar.

Borgia: el sacerdote está sobre una base de huesos, carga una olla con pedazos de carne humana (pie, mano, costilla): pérdida en la guerra. Su gesto indica tristeza, lamentación. Llamas alrededor: reprehensión o destrucción.

Vaticano B: como en *Borgia,* pero sin las llamas y sin la carne humana. En vez de esto: el punzón de la penitencia.



< 4. Imagen superior

Armas: guerra.

Igual en *Vaticano B* y en *Borgia,* pero en este último hay flores que rodean las armas, dando un aspecto positivo al pronóstico.

> 5. Imagen inferior



Un coralillo baja de la oscuridad, sobre el plato florido: en medio de la alegría, vicios e intrigas amenazan el sustento. La situación exige ofrendas.

< 5. Imagen superior

Caída y muerte.

Borgia: la muerte traga al hombre.

Vaticano B: el que está en el trono muere.

> 6. *Imagen inferior*

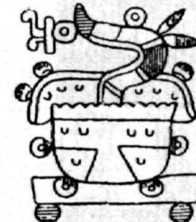


Un Envoltorio sobre una base o brasero, con flores y pelotas de hule.
Borgia: ofrendas de espinas ensangrentadas del autosacrificio con una pelota de hule, para el Envoltorio.
Vaticano B: ofrendas y punzones del autosacrificio para una cabeza roja, que representa a un espíritu (semejante al *ñuhu* mixteco).



< 6. *Imagen superior*
Un colibrí baja sobre la vasija del sustento que contiene banderas de sacrificio: gloria.
Básicamente lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B,* que muestran un quetzal en vez del colibrí.

> 7. *Imagen inferior*



En el brasero ha entrado un coralillo (se ve su cola): hay algún vicio en el rito, algo que lo corrompe y le impide su buen funcionamiento.
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*[12]



< 7. *Imagen superior*
De la cabeza de Tezcatlipoca sube la sangre al Sol. En medio hay un corazón flechado. Muerte dedicada al Sol.
Lo mismo vemos en *Vaticano B* y *Borgia.* La cabeza está sobre un monte; en *Borgia,* con una bandera del sacrificio, pero en *Vaticano B* sobre la tierra cubierta con los plumones del sacrificio.[13]

> 8. *Imagen inferior*



Una mujer con coralillo de cuchillos y oscuridad (de vicios fatales) en la mano. En su cabeza —su mente— está el punzón florido de la penitencia. *Borgia:* una mujer desnuda con un coralillo en la mano, sentada encima de una joya:

[12] Compárese el brasero en *Borgia,* p. 72. Este dibujo y sus paralelos demuestran que se trata efectivamente —como dice Seler, 1963, p. 51— de un brasero con un humo blanco, como de copal.

[13] Hay un paralelo en el *Códice Fejérváry-Mayer,* p. 1, donde, de las partes sacrificadas de Tezcatlipoca, corre la sangre al centro, donde está el dios del Fuego en actitud de guerrero. Compárese también el signo mántico en *Laud,* p. 7, abajo.

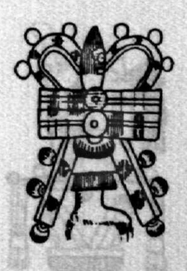
el peligro de vicios en la sexualidad, y a la vez la posibilidad del nacimiento de un niño.[14]
Vaticano B: la influencia de Macuilxochitl, dios de la Alegría y de la Voluptuosidad.

< 8. Imagen superior
Un hombre con una corona de flores preciosas, de cuya cabeza surge un árbol, cruza el agua con un punzón florido en la mano.
El gobernante que pasa por peligros arrasadores (el agua), pero que por su piedad (el punzón) logra convertirse en árbol (protector de sus súbditos, fundador de una dinastía).[15]
En *Borgia* y *Vaticano B:* el hombre está sentado en un trono, como gobernante.



> 9. Imagen inferior
La cabeza sacrificada del Tezcatlipoca Rojo sobre un monte sagrado, donde está el plato del sustento. Desde arriba lo tocan flechas (de ataque o conquista).
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B* (en éste es una cabeza de un muerto anónimo, de cuya boca sale humo). *Borgia* realza que la flecha baja del cielo y que un collar sale de la cabeza: éxito.

< 9. Imagen superior
Agua y Fuego: guerra. Bajo el cielo nocturno, una mano con una soga y una flecha: hay sacrificios y conquistas.
Borgia: la mano empuña la bandera de sacrificio, una flecha y cintas preciosas floridas —referencias más indirectas a la conquista. Además, la púa del maguey: penitencia.
Vaticano B: una flecha con hojas de palma (del autosacrificio) sobre el altar —básicamente el mismo significado.



> 10. Imagen inferior
Instrumentos de sacrificio y penitencia sobre una garra —en relación con el agarramiento mágico o el *naualismo.*
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*

[14] Así también Seler (1963, p. 51). Una combinación semejante se ve en *Borgia,* p. 63, con Tlazolteotl como cautivadora.
[15] Compárese *Fejérváry-Mayer,* p. 3.



< 10. Imagen superior

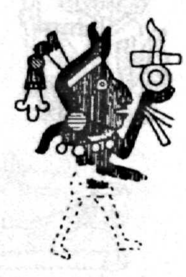


Un hombre en el trono, con flores de fiesta y platos de sustento. Un pájaro precioso viene bajando: gloria y buena fortuna.

Borgia: lo mismo, pero del hombre salen llamas y humo, indicando reprehensiones o destrucción.

Vaticano B: el hombre en el trono, con un pájaro precioso (de fortuna) encima, es piadoso y perfora su lengua con un punzón de hueso.

> 11. Imagen inferior

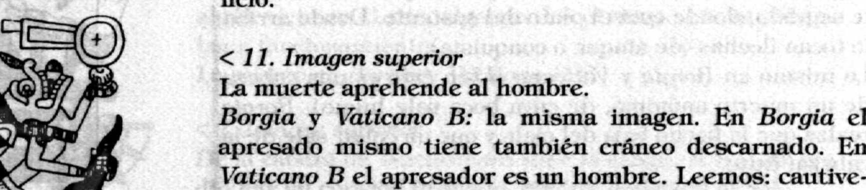


Un penitente ofrece una pelota de hule.

En *Borgia* y *Vaticano* las imágenes de las columnas 11 y 12 cambian de lugar con respecto a *Cospi.*

Borgia: una ofrenda florida de pelota de hule.

Vaticano B: lo mismo, más los punzones del autosacrificio.



< 11. Imagen superior

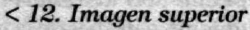
La muerte aprehende al hombre.

Borgia y *Vaticano B:* la misma imagen. En *Borgia* el apresado mismo tiene también cráneo descarnado. En *Vaticano B* el apresador es un hombre. Leemos: cautiverio y muerte.

> 12. Imagen inferior

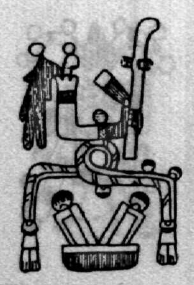


Coralillos entrelazados (peligrosos enredos de vicios) bajan del cielo nocturno y amenazan el sustento.



Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*

< 12. Imagen superior



Una mano con hacha justiciera y soga de sacrificio. Banderas de sacrificio están enclavadas en la tierra. Se imponen el sacrificio y la penitencia.

Vaticano B y *Borgia:* la mano —con una flecha e instrumentos del autosacrificio— está encima de un monte o montículo de pasto *(zacatepeyolli)* en que se depositan los punzones.



> 13. Imagen inferior

Un hombre amarrado.
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*



< 13. Imagen superior

Un pájaro precioso con collar de jade, encima de la sangre y el sustento: buena fortuna a pesar del derramamiento de sangre.
Borgia: una corriente de sangre viene bajando con un corazón flechado. Un arará rojo (el espléndido, el orgulloso) abre la caja del tesoro. Sacrificios y robos.
En *Vaticano B* lo mismo que en *Borgia,* pero sin el pájaro. Encima está el disco solar, sangrando, que puede indicar sacrificios al dios Sol, o, en general, un mal presagio.

Las trecenas del Sur: imágenes mánticas [pp. 7-8]

> 1. Imagen inferior



Un sacerdote se sacrifica a sí mismo.
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*

Tal vez esta imagen alude al ominoso *yoaltepoztli,* el "hacha nocturna", una manifestación espantosa de Tezcatlipoca: "cuando oían golpes como de quien hiende madero con hacha, lo cual de noche suena lejos, espantábanse de aquellos golpes y tomaban de mal agüero" (Sahagún, Libro V, cap.3). Luego se ve a un fantasma que "parecía al que le seguía que era un hombre sin cabeza, que tenía cortado el pescuezo como un tronco, y el pecho teníale abierto y tenía a cada parte como una portecilla, como que se abrían y cerraban juntándose en medio y, al cerrar, decían que hacían aquellos golpes que se oían lejos". El valiente le saca el corazón y puede demandar al espectro cualquier cosa. El sentido de la escena entonces sería: superar el miedo para alcanzar algo grande.

< 1. Imagen superior



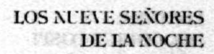
Del cielo baja el dios Sol, con un collar de turquesa y oro en la mano. Influencia del dios Sol: riqueza, buena fortuna.
Lo mismo en *Borgia,* pero con ojos a los lados: el Sol es el que mira, cuida y controla.
En *Vaticano B* se agregan un hacha y punzones: el aspecto de justicia y autosacrificio.

> 2. Imagen inferior



En una olla se cuece carne humana —la víctima es Macuilxochitl, uno de los Tonallehqueh, los guerreros deificados. Un guerrero cautivo es sacrificado al Sol.[16]
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*

[16] Véase en *Borgia,* p. 10, el símbolo mántico del signo Movimiento.





< 2. Imagen superior

Un hombre en el trono, con una corona de flores en la cabeza y un cuchillo en la mano: la autoridad. Joya, vasija: riqueza y sustento.

Borgia: **la misma imagen, pero sin el cuchillo. Frente al hombre está un brasero.**

Vaticano B: **como en** ***Cospi,*** **pero hay una flecha enfrente del hombre, en vez del cuchillo en su mano.**



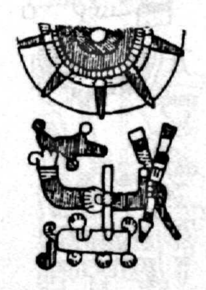
> 3. Imagen inferior

El águila come un corazón: el poderoso y valiente triunfa.

Borgia: **una garra de águila encima de la vasija del sustento.**

Vaticano B: **garra de águila y garra de jaguar.**

El signo parece indicar el agarramiento por los fuertes jaguares y las águilas.



< 3. Imagen superior

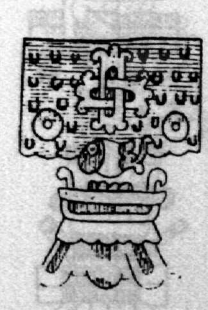
El brillo del Sol: signo positivo. Una mano con flechas: conquistas. Una madera con huno y plumones señala "reprehensión y castigo", o una ceremonia del Fuego Nuevo, la fundación de un nuevo reino.

La llegada victoriosa de los conquistadores, vistos por el Sol.

Borgia: **lo mismo, pero ojos al lado del Sol (que miran, juzgan o critican). Junto a las flechas hay una cinta de flores (signo de fiesta), que baja a la tierra, donde está la bandera y el cuchillo del sacrificio.**

Vaticano B: **la misma escena, pero abajo de la flecha está un envoltorio que humea sobre un lecho de palma o zacate.**





> 4. Imagen inferior

Oscuridad, muerte, sacrificio. La muerte amenaza; una plegaria por el sustento.

Lo mismo en ***Borgia*** **y** ***Vaticano B.***



< 4. Imagen superior

La muerte aprehende al hombre.

En ***Vaticano B*** **y** ***Borgia*** **la muerte empuña el hacha justiciera.**

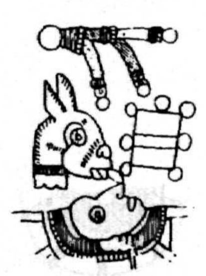


> 5. *Imagen inferior*

Un tecolote anuncia la muerte.
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*

< 5. *Imagen superior*

Una mujer en el trono, con un cuchillo en la mano y una vasija al lado. Cuando hay un gobierno con autoridad y sacrificios devotos, hay también sustento y bienestar.
Esta imagen corresponde a la que en *Vaticano B* se encuentra encima de la columna 7 y a la que en *Borgia* está encima de la columna 9.



> 6. *Imagen inferior*

Una cabeza humana —parece ser una máscara de jade— y una cabeza de algún animal del campo (¿conejo?), que parece comer de la cara humana; al lado, un rollo de papel y un adorno de jade.
Borgia : una rica planta de maíz.
Vaticano B: recipiente precioso del que sale una planta.
De ahí pensamos que en *Cospi* también se trata del maíz, representado como una cara preciosa, comida por los animales del campo.



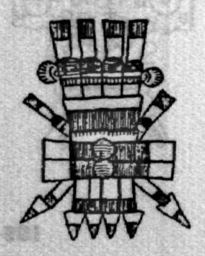
< 6. *Imagen superior*

La casa se derrumba y deja a la mujer desnuda, desamparada.
Borgia, igual.
Vaticano B: un hombre con los brazos cruzados, en una casa que arde.



> 7. *Imagen inferior*

Un hombre camina, con el cuchillo de sacrificio en una mano y una flor en la otra. Detrás de él hay un haz de rajitas de ocote: culto.
Borgia y *Vaticano B* expresan también una actividad ceremonial: brasero con hojas, pelota de hule, etcétera.



< 7. *Imagen superior*

Haz de flechas: guerra.
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*

> 8. Imagen inferior

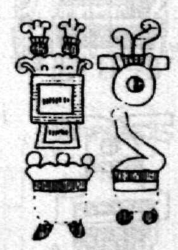


El dios de la Lluvia, con su rayo en la mano, emerge de un caracol que flota en el agua. Una temporada de abundancia.
Borgia: un guerrero con joyas sale del caracol.
Vaticano B: una mano, con bandera de sacrificio, sale del caracol. Detrás de éste, un haz de leña.
Fertilidad, o el nacimiento de un hijo, que será guerrero, o sacerdote de la lluvia (campesino).

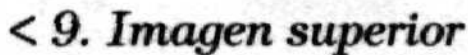


< 8. Imagen superior
La casa se derrumba y deja a la gente desnuda.
Vaticano B y *Borgia:* la casa arde y se derrumba sobre el habitante.

> 9. Imagen inferior



Un brasero florido, con un pelota de hule: ofrendas devotas. Platos: sustento.
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*

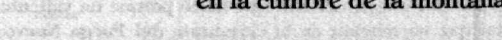


< 9. Imagen superior
El hombre sentado en el trono sostiene y levanta una jícara. Autoridad y sustento.
Esta imagen corresponde a la que en *Vaticano B* se encuentra encima de la columna 4 (el hombre en trono de piel de jaguar) y a la que en *Borgia* está encima de la columna 5 (Macuilxochitl en el trono).

> 10. Imagen inferior



Encima de un jaguar está una pierna negra, cortada y florida.
En *Borgia,* una pierna cortada, que tiene rayas rojas sobre blanco, con una cabeza en la rodilla y ambas colocadas sobre un monte que tiene una cueva en su seno (lugares de culto encima y dentro del monte).
El *Vaticano B* coloca la pierna sobre la cabeza de un lagarto de piedra (una cueva) en que está enclavado un punzón de hueso (marcando un lugar de autosacrificio).[17]
Interpretamos esta escena como una referencia a un lugar de culto, de poderes mágicos espantosos, entre las fieras, en la cumbre de la montaña, en la cueva.



[17] Compárese la pierna cortada en el ritual del Fuego Nuevo, en *Vindobonensis,* p. 18.



< *10. Imagen superior*
La muerte aprehende al hombre
Lo mismo en *Borgia,* pero falta en *Vaticano B.*



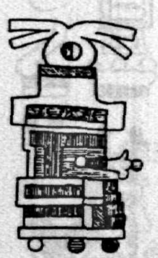
> *11. Imagen inferior*
Caída y muerte del desnudo (impúdico).
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B,* que enfatizan el hoyo negro en que cae la persona.



< *11. Imagen superior*
Una mujer con corona de flores, en el trono; vasijas, jade. Autoridad, fiesta, sustento y riqueza.
Borgia y *Vaticano B* muestran un hombre en el trono. Aquél, con un cuhcillo en la mano, y éste con una flecha delante.



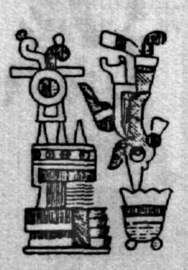
> *12. Imagen inferior*
Autosacrificio, sacando sangre de la oreja.
Lo mismo en *Borgia* y *Vaticano B.*



< *12. Imagen superior*
Templo con flor: el culto da buen resultado.
Borgia: templo con brasero.
Vaticano B: un hombre que cae en el agua y se ahoga.



> *13. Imagen inferior*
Macuilxochitl, uno de los Tonallehqueh, guerreros deificados, en el trono.
Poder, por incinerarse un guerrero, a semejanza del Sol.[18]
Borgia: un brasero en el trono.
Vaticano B: un hombre quemado en el brasero.

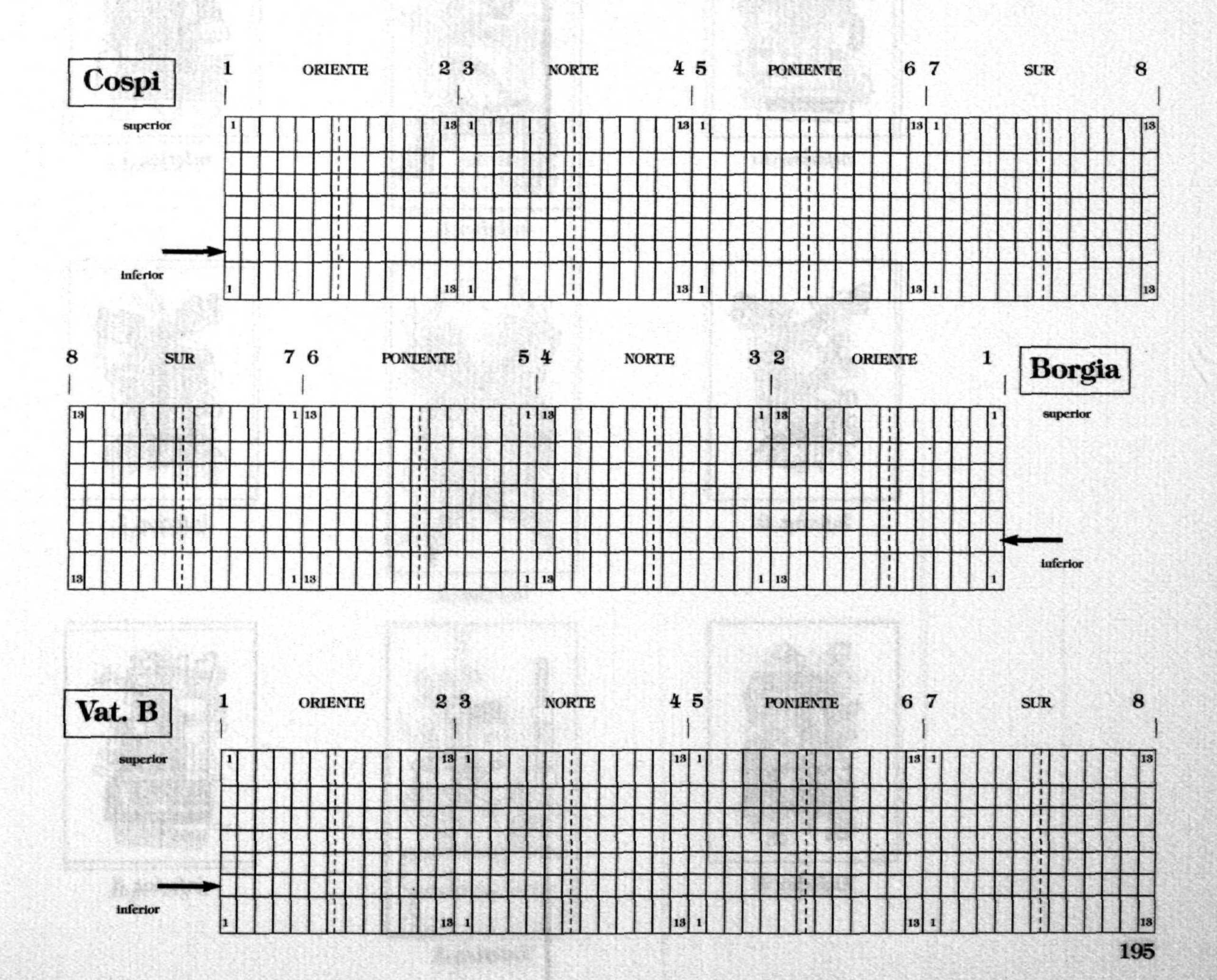


< *13. Imagen superior*
Un pájaro precioso baja hacia la vasija, frente al templo: la gloria y la seguridad, la quietud de la casa.
Igual en *Borgia* y *Vaticano B.*

[18] Hay que pensar en el relato sagrado del origen del Sol, que nació porque un valiente se tiró en la hoguera —hecho primordial que se reactúa en la ceremínia del Fuego Nuevo, al "amarrar" el ciclo de 52 años. Véase el comentario al *Códice borbónico,* en esta colección.

Imágenes mánticas

Comparación gráfica de los códices Cospi, Borgia y Vaticanus B *(pp. 1-8)*



Cospi, 1



inferior, 1



inferior, 2



inferior, 3



Borgia, 1



inferior, 1



inferior, 2



inferior, 3

Vaticanus, 1

inferior, 1



inferior, 2



inferior, 3

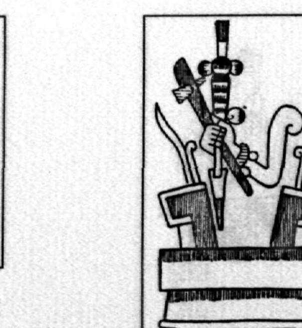
Cospi, 1



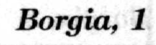
superior, 1



superior, 2



superior, 3



Borgia, 1



superior, 1

superior, 2



superior, 3

Vaticanus, 1



superior, 1



superior, 2



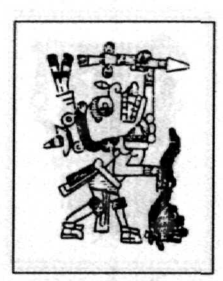
superior, 3

Cospi, 1	Borgia, 1	Vaticanus, 1
 inferior, 4	 inferior, 4	inferior, 4
 inferior, 5	 inferior, 5	 inferior, 5
 inferior, 6	 inferior, 6	 inferior, 6

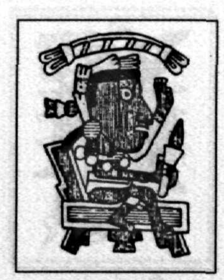
Cospi, 1



superior, 4

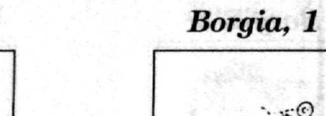


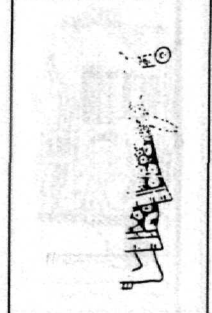
superior, 5



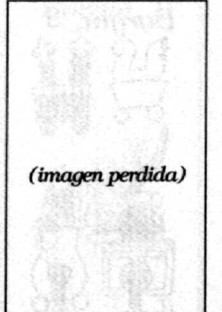
superior, 6

Borgia, 1





superior, 4



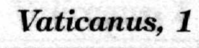
(imagen perdida)

superior, 5



superior, 6

Vaticanus, 1





superior, 4



superior, 5



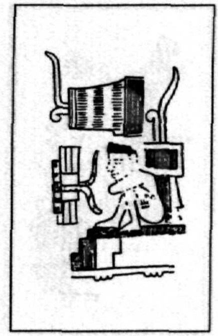
superior, 6

Cospi, 1



inferior, 7

Borgia, 1



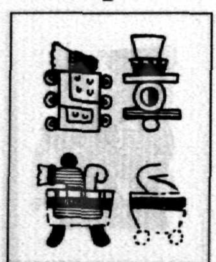
inferior, 7

Vaticanus, 1



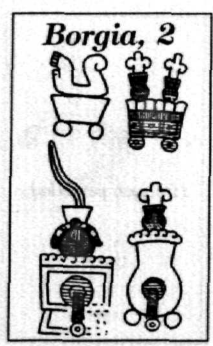
inferior, 7

Cospi, 2



inferior, 8

Borgia, 2



inferior, 8

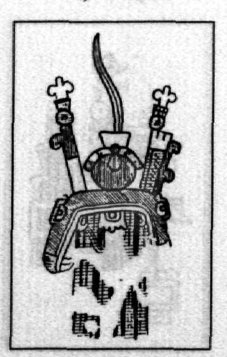
Vaticanus, 2



inferior, 8



inferior, 9



inferior, 9

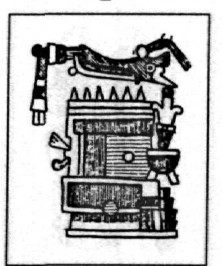


inferior, 9

Cospi, 1

superior, 7

Cospi, 2



superior, 8



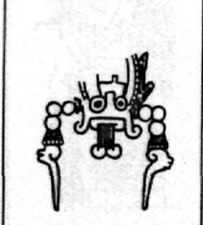
superior, 9

Borgia, 1



superior, 7

Borgia, 2

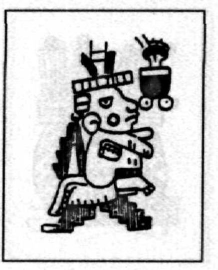


superior, 8



superior, 9

Vaticanus, 1



superior, 7

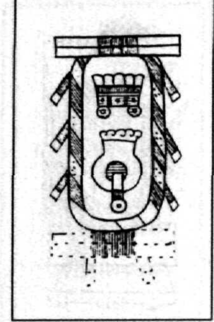
Vaticanus, 2



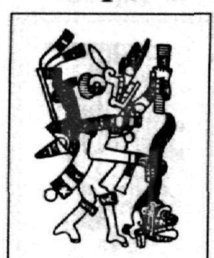
superior, 8



superior, 9

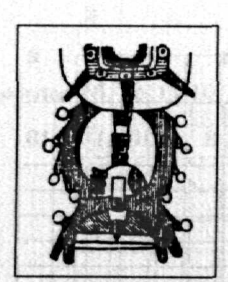
Cospi, 2	Borgia, 2	Vaticanus, 2
 inferior, 10	 inferior, 10	 inferior, 10
 inferior, 11	 inferior, 11	 inferior, 11
 inferior, 12	 inferior, 12	 inferior, 12

Cospi, 2



superior, 10

superior, 11



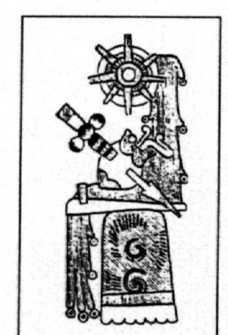
superior, 12

Borgia, 2





superior, 10



superior, 11

superior, 12

Vaticanus, 2



superior, 10

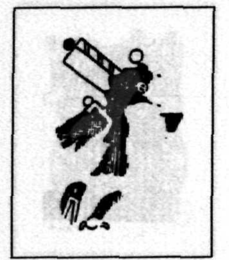


superior, 11



superior, 12

Cospi, 2



inferior, 13

Borgia, 2

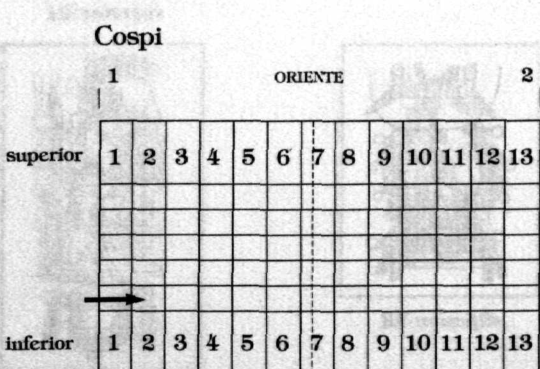
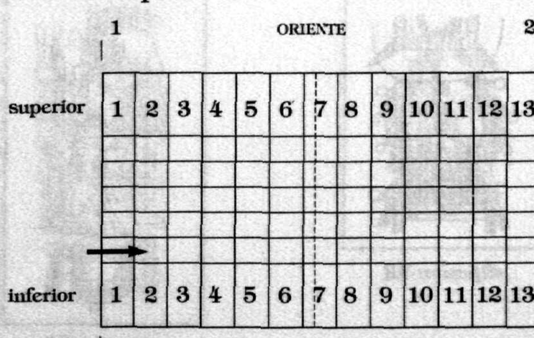


inferior, 13

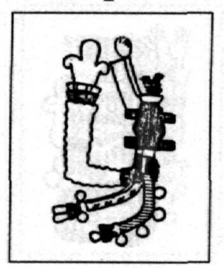
Vaticanus, 2



inferior, 13

Cospi, 2



superior, 13

Borgia, 2

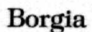


superior, 13

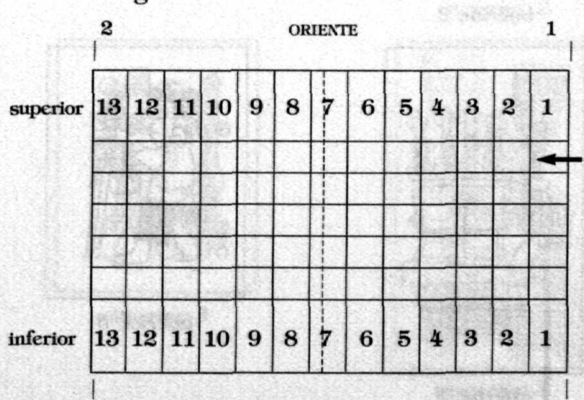
Vaticanus, 2



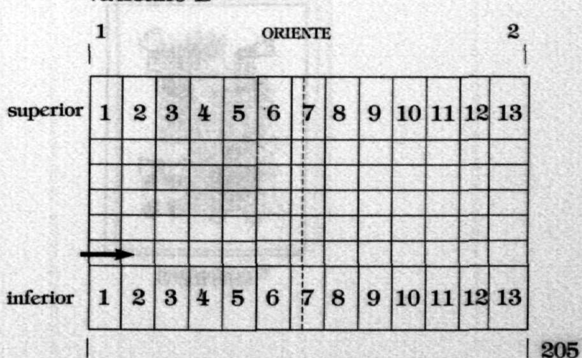
superior, 13



Borgia



Vaticano B



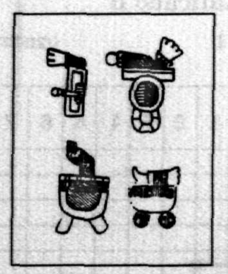
Cospi, 3



inferior, 1



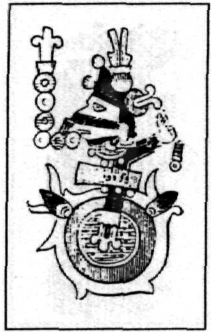
inferior, 2



inferior, 3

Borgia, 3

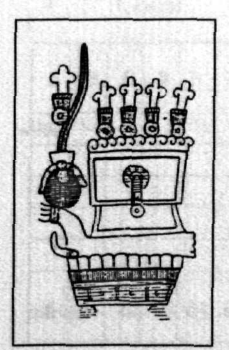




inferior, 1

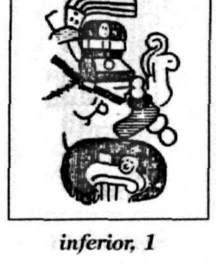


inferior, 2

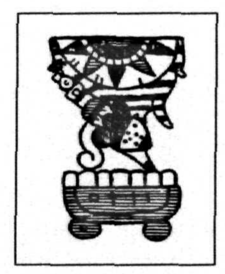


inferior, 3

Vaticanus, 3



inferior, 1



inferior, 2



inferior, 3



Cospi, 3

superior, 1



superior, 2

superior, 3



Borgia, 3





superior, 1



superior, 2





superior, 3

Vaticanus, 3

superior, 1

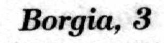


superior, 2

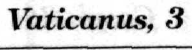


superior, 3

Cospi, 3



Borgia, 3



Vaticanus, 3



inferior, 4



inferior, 4



inferior, 4



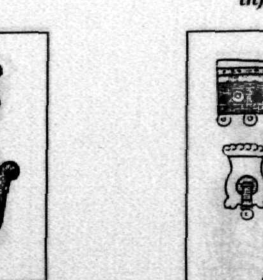
inferior, 5





inferior, 5

inferior, 5



inferior, 6



inferior, 6



inferior, 6

Cospi, 3


superior, 4


superior, 5


superior, 6

Borgia, 3

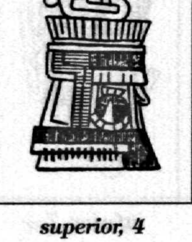



superior, 4


superior, 5


superior, 6

Vaticanus, 3


superior, 4


superior, 5

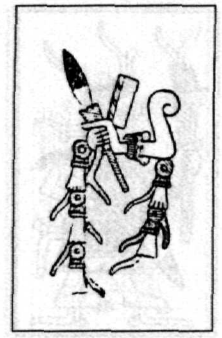

superior, 6

Cospi, 3



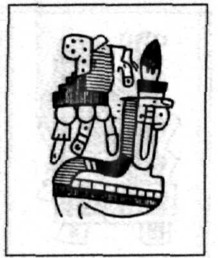
inferior, 7

Borgia, 3



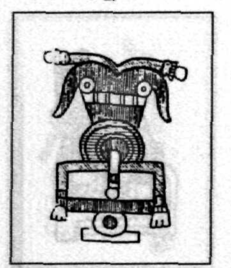
inferior, 7

Vaticanus, 3



inferior, 7

Cospi, 4



inferior, 8

Borgia, 4



inferior, 8

Vaticanus, 4



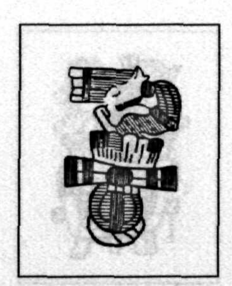
inferior, 8



inferior, 9



inferior, 9



inferior, 9

Cospi, 3



superior, 7

Borgia, 3



superior, 7

Vaticanus, 3



superior, 7

Cospi, 4



superior, 8

Borgia, 4



superior, 8

Vaticanus, 4



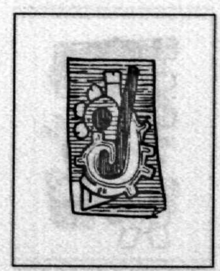
superior, 8



superior, 9



superior, 9



superior, 9

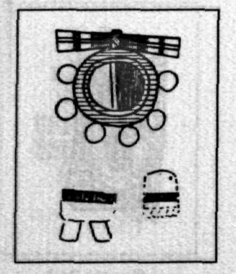
Cospi, 4



inferior, 10



inferior, 11



inferior, 12



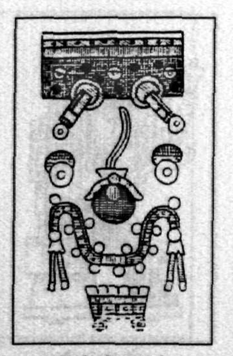
Borgia, 4



inferior, 10



inferior, 11



inferior, 12

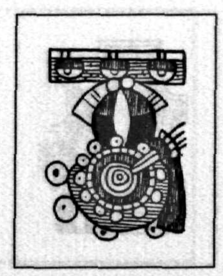
Vaticanus, 4



inferior, 10

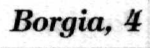


inferior, 11

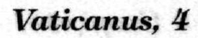


inferior, 12

Cospi, 4

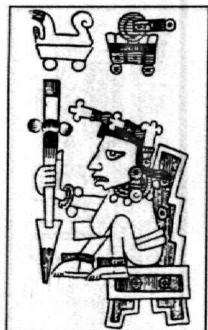


Borgia, 4



Vaticanus, 4

superior, 10



superior, 10



superior, 10



superior, 11



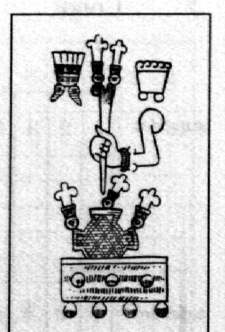
superior, 11



superior, 11



superior, 12



superior, 12



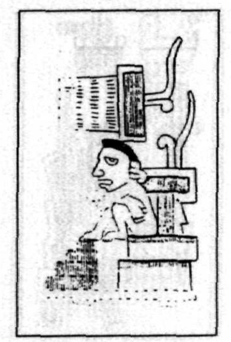
superior, 12

Cospi, 4



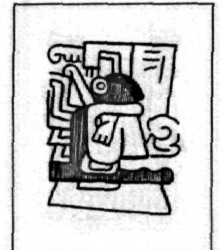
inferior, 13

Borgia, 4



inferior, 13

Vaticanus, 4



inferior, 13

Cospi



Cospi, 4



superior, 13

Borgia, 4



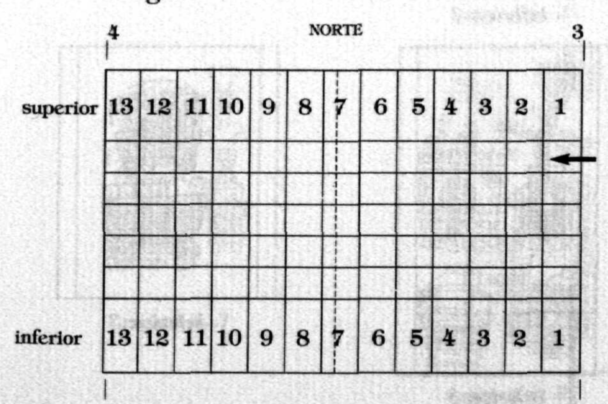
superior, 13

Vaticanus, 4

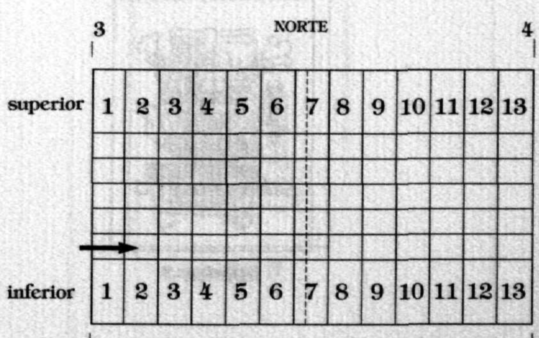


superior, 13

Borgia



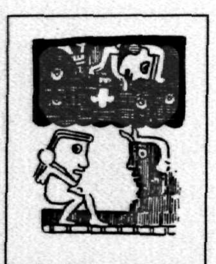
Vaticano B



Cospi, 5



inferior, 1



inferior, 2



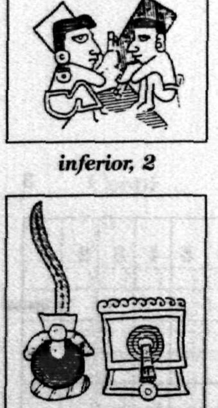
inferior, 3



Borgia, 5



inferior, 1



inferior, 2

inferior, 3

Vaticanus, 5



inferior, 1





inferior, 2



inferior, 3

Cospi, 5

superior, 1

superior, 2



superior, 3

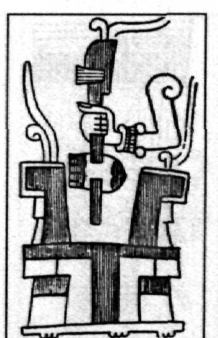


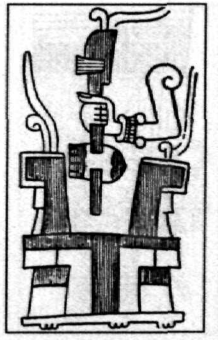
Borgia, 5





superior, 1





superior, 2



superior, 3

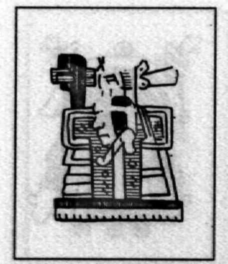
Vaticanus, 5



superior, 1



superior, 2



superior, 3

Cospi, 5



inferior, 4



inferior, 5



inferior, 6

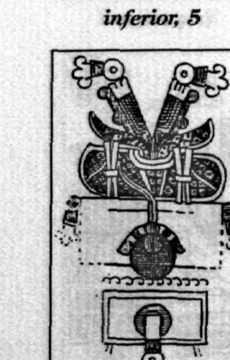


Borgia, 5



inferior, 4

inferior, 5

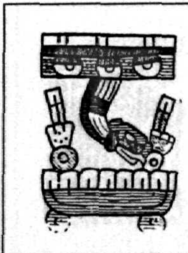


inferior, 6

Vaticanus, 5



inferior, 4





inferior, 5



inferior, 6

Cospi, 5

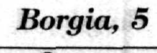
superior, 4



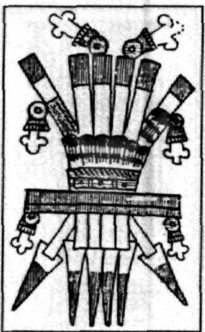
superior, 5



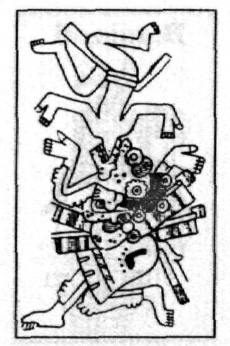
superior, 6



Borgia, 5



superior, 4



superior, 5

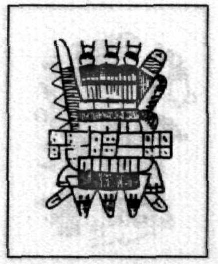


superior, 6

Vaticanus, 5



superior, 4



superior, 5



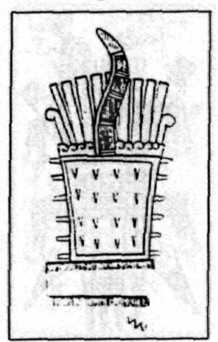
superior, 6

Cospi, 5



inferior, 7

Borgia, 5



inferior, 7

Vaticanus, 5



inferior, 7

Cospi, 6



inferior, 8

Borgia, 6

inferior, 8

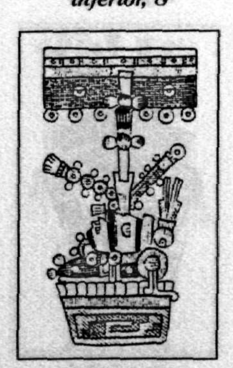
Vaticanus, 6



inferior, 8



inferior, 9

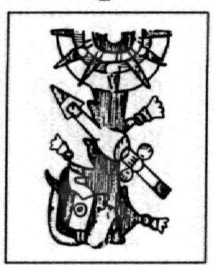


inferior, 9



inferior, 9

Cospi, 5



superior, 7

Borgia, 5



superior, 7

Vaticanus, 5



superior, 7

Cospi, 6



superior, 8

Borgia, 6



superior, 8

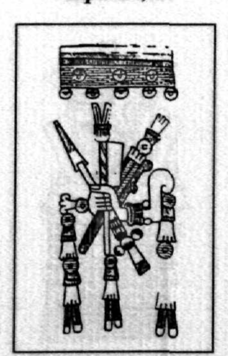
Vaticanus, 6



superior, 8



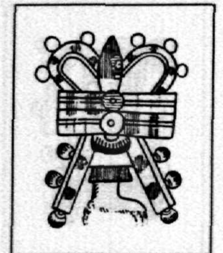
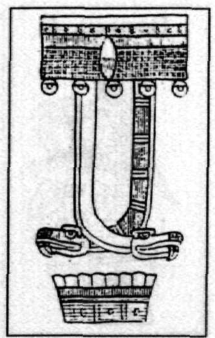
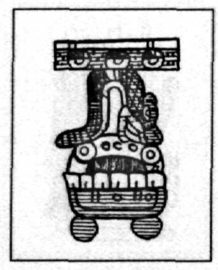
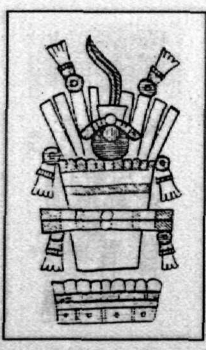
superior, 9



superior, 9

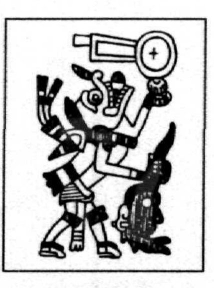


superior, 9

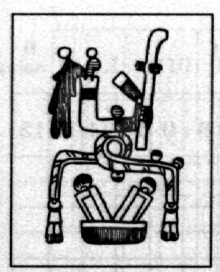
Cospi, 6	Borgia, 6	Vaticanus, 6
 inferior, 10	 inferior, 10	 inferior, 10
 inferior, 11	 inferior, 11	 inferior, 11
 inferior, 12	 inferior, 12	 inferior, 12

Cospi, 6

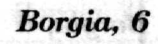
superior, 10



superior, 11



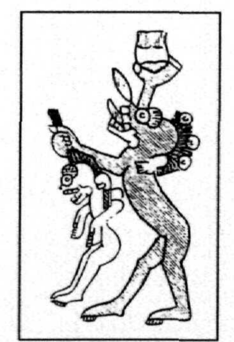
superior, 12



Borgia, 6



superior, 10



superior, 11



superior, 12



Vaticanus, 6



superior, 10



superior, 11



superior, 12

Cospi, 6



inferior, 13

Borgia, 6



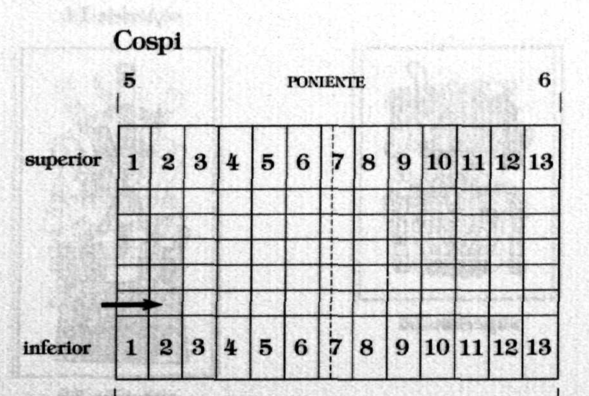
inferior, 13

Vaticanus, 6



inferior, 13

Cospi



Cospi, 6



superior, 13

Borgia, 6



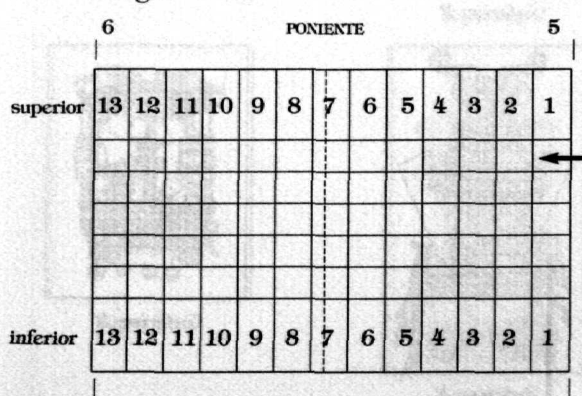
superior, 13

Vaticanus, 6

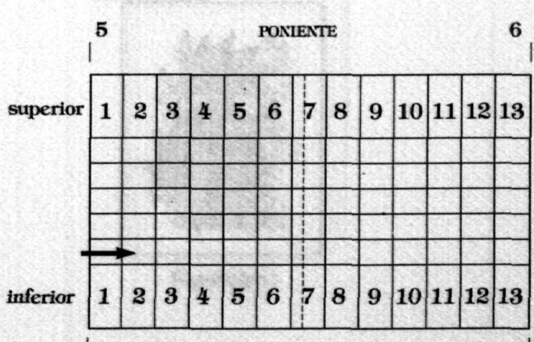


superior, 13

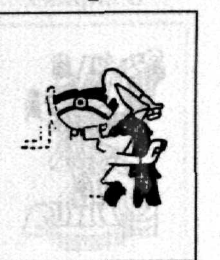
Borgia



Vaticano B



Cospi, 7



inferior, 1

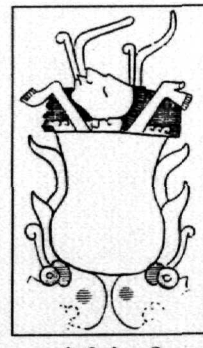
inferior, 2

inferior, 3

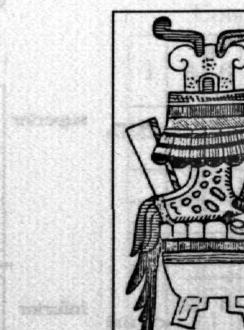
Borgia, 7




inferior, 1



inferior, 2



inferior, 3

Vaticanus, 7



inferior, 1

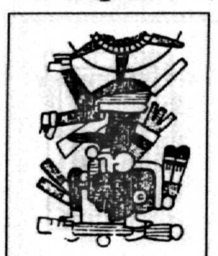


inferior, 2



inferior, 3

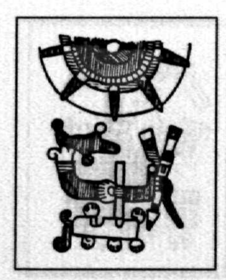
Cospi, 7



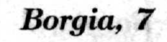
superior, 1



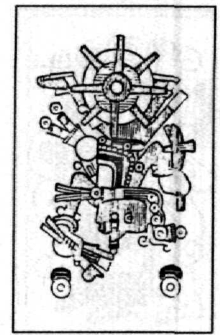
superior, 2



superior, 3



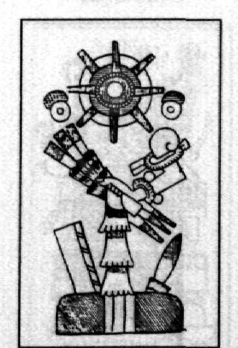
Borgia, 7



superior, 1



superior, 2



superior, 3

Vaticanus, 7



superior, 1



superior, 2



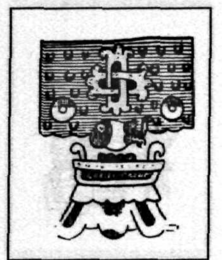
superior, 3

Cospi, 7

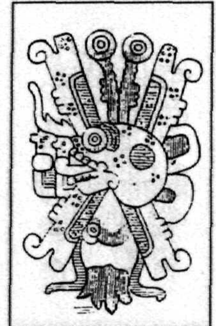


Borgia, 7

Vaticanus, 7



inferior, 4



inferior, 4



inferior, 4

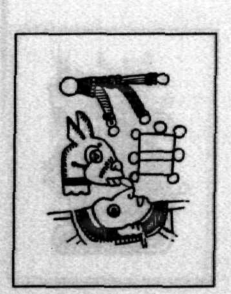
inferior, 5



inferior, 5



inferior, 5



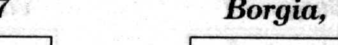
inferior, 6



inferior, 6



inferior, 6



Cospi, 7

superior, 4

superior, 5



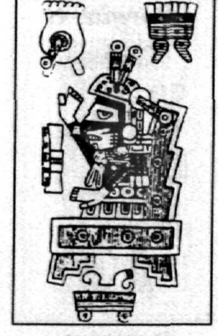
superior, 6

Borgia, 7



superior, 4





superior, 5



superior, 6

Vaticanus, 7



superior, 4



superior, 5



superior, 6

Cospi, 7



inferior, 7

Borgia, 7



inferior, 7

Vaticanus, 7



inferior, 7

Cospi, 8



inferior, 8

Borgia, 8

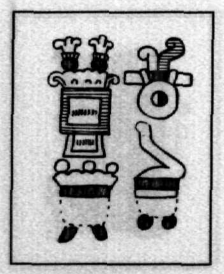


inferior, 8

Vaticanus, 8



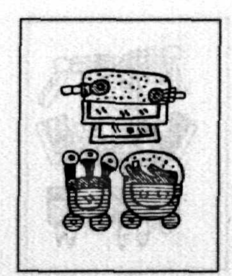
inferior, 8



inferior, 9



inferior, 9

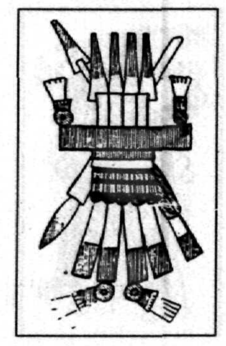


inferior, 9

Cospi, 7

superior, 7

Borgia, 7



superior, 7

Vaticanus, 7



superior, 7

Cospi, 8



superior, 8

Borgia, 8



superior, 8

Vaticanus, 8



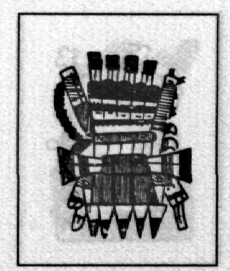
superior, 8



superior, 9



superior, 9

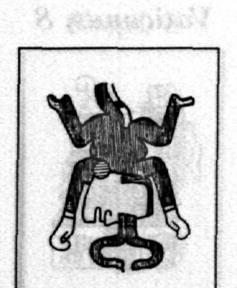


superior, 9

Cospi, 8



inferior, 10



inferior, 11



inferior, 12

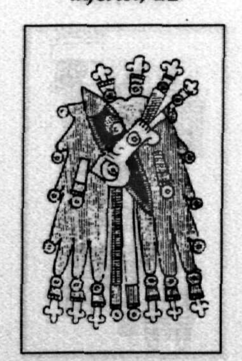
Borgia, 8



inferior, 10

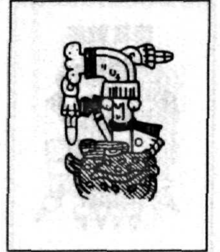


inferior, 11



inferior, 12

Vaticanus, 8



inferior, 10



inferior, 11



inferior, 12

Cospi, 8 | **Borgia, 8** | **Vaticanus, 8**



superior, 10



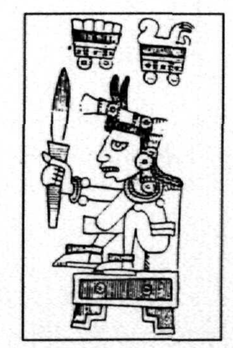
superior, 10



superior, 10



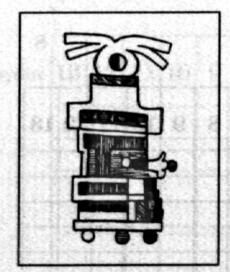
superior, 11



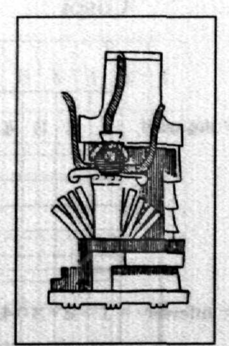
superior, 11



superior, 11



superior, 12



superior, 12



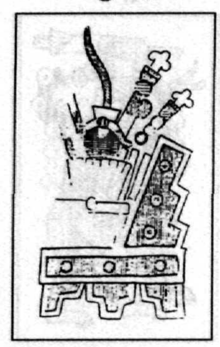
superior, 12

Cospi, 8



inferior, 13

Borgia, 8



inferior, 13

Vaticanus, 8



inferior, 13

Cospi

7 SUR 8

superior	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	→												
inferior	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Cospi, 8



superior, 13

Borgia, 8



superior, 13

Vaticanus, 8



superior, 13

Borgia

8 | SUR | 7

superior	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
inferior	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Vaticano B

7 | SUR | 8

superior	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
inferior	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

XV. Los ataques de Venus [pp. 9-11]

División del* tonalpoalli *en 5 × 4 × 13 días. El dios Venus se manifiesta en cinco escenas, atacando diferentes secciones de la sociedad.

Vaticano B, *pp. 80-84;* Borgia, *pp. 53, 54.*
Compárese Dresde, *pp. 24, 46-50*

LA HISTORIA SAGRADA de la primera salida del Sol en Teotihuacan tiene su paralelo en el relato sobre el origen del planeta Venus por el sacrificio de Quetzalcoatl, el rey primordial de Tula. Así lo resumió Mendieta (Libro II, cap. 5):

> Mas al fin el Tezcatlipoca como mas poderoso, le echó [a Quetzalcoatl] también de allí [Cholula], y fueron con él algunos sus devotos hasta cerca de la mar, donde dicen Tlillapa o Tizapan, y que allí murió y le quemaron el cuerpo; y que de entonces les quedó la costumbre de quemar los cuerpos de los señores difuntos. Y que el alma del dicho Quetzalcoatl se volvió en estrella, y que era aquella que algunas veces se ve echar de sí un rayo como lanza: y algunas veces se ha visto en esta tierra la tal cometa o estrella, y tras ella se ha visto seguir pestilencias en los indios, y otras calamidades[...]

Efectivamente, el dios Venus, conocido como Tlauizcalpantecuhtli, "Señor de la Casa del Alba", era visto como un flechador dañino. Sobre sus influencias dice Sahagún (Libro VII, cap. 3).

> A la estrella de Venus, la llamaban esta gente *citlalpol, uei citlalin,* estrella grande; y decían que cuando sale por el oriente hace cuatro arremetidas, y las tres luce poco, y vuélvese a esconder, y a la cuarta sale con toda su claridad, y procede por su curso; y dicen de su luz que parece a la de la luna. En la primera arremetida

teníanla de mal agüero, diciendo que traía enferemdad consigo, y por esto cerraban las puertas y ventanas para que no entrase su luz; y a las veces la tomaban por buen agüero, según el principo del tiempo en que comenzaba a aparecer por el oriente.

Estudios sobre la astronomía mesoamericana, tal como sobrevive en las tradiciones de algunas pueblos, permiten un entendimiento más profundo de estas ideas. En varias comunidades se distinguen astros y constelaciones específicos, como: el gavilán (Las Pléyades); el abanico (las estrellas que esplenden en el cinto de Orión); el soplador (Orión), el marinero (estrella del Norte), que son tomados en cuenta por los chinantecos de Usila (Weitlaner y Castro, 1973, p.168).

Muy relevante es la información registrada por Ichon (1973, pp. 111 y ss.) acerca de la cosmovisión totonaca. Para los totonacas los astros en sí no son buenos ni malos, pero son "susceptibles" (delicados), esto es, se diferencian en cuanto a su aspecto por la región donde están: el Oeste es maligno, por ser el lado de los muertos, en tanto que el Este es positivo. Los astros son guardianes, "estrellas protectoras, estrellas flechadoras", que "velan en el cielo para impedir que las piedras no se conviertan en tigres y devoren a los hombres". Ellas disparan sus flechas o balas, como rayos mortales, al tigre, para convertirlo en piedra.

Se encuentran a veces a la orilla del río algunas piedras perforadas: los bordes de la oquedad tienen color rojo de óxido de hierro: es la sangre de la herida. Esas *piedras de estrella,* tienen propiedades mágicas, y las alfareras las buscan para pulir sus vasijas[...] El cazador frota en su fusil el "corazón" de una de esas piedras para restituirle su precisión perdida a causa de haber violado el tabú que prohibe apuntar a una serpiente o a un zopilote.

Hay cuatro estrellas-flechadoras colocadas en los cuatro rincones del cielo para proteger a los hombres. Algunos las asimilan a unos Santos protectores: Virgen de Guadalupe, Corazón de Jesús, San Raymundo, San Antonio. Esas estrellas-flechadoras están representadas en las ceremonias importantes por cuatro recién nacidos, colocados en las cuatro esquinas de la mesa que representa al Mundo; en particular, a los participantes en la ceremonia, contra los malignos Vientos que acarrean enfermedades [Ichon, 1973, pp. 111 y ss].

El curandero consulta sus cristales para ver la estrella de la que depende el enfermo. "Las estrellas son innumerables. Se implora a las más importantes, sea que se desee conciliárselas si son nefastas (las de la noche, del oeste: *qotanu-stáku);* sea que siendo favorables, se tiene que nutrirlas para evitar su hostilidad (las matutinas, del este: *kwini-stáku)*."

Las estrellas tienen hacia el Este la tarea de asistir a los curanderos; y son invocadas en la curación: la Estrella del Carrizo o la Estrella-chupadora, la Es-

trella de los Cristales, la Estrella de las Limpias, la Estrella de Flor (que vela en las ofrendas de flores sobre el altar).

El planeta Venus tiene aspecto ambivalente: como estrella matinal es benigna, pero la Venus vesperal es hostil. Como "Estrella Roja de la Noche" o "Estrella de Sangre" *(katni stáku)* es acarreadora de enfermedades.[1]

Notamos en las ideas modernas la asociación de Venus con la caza y con enfermedades. En este capítulo del *Códice Cospi* vemos cinco manifestaciones de Tlauizcalpantecuhtli, en forma esquelética, tirando dardos con *atlatl* alzado contra diversos signos, que representan distintos sectores de la vida, de la naturaleza y de la sociedad. Como temible guerrero y cazador, asociado con las fuerzas de la oscuridad y del inframundo, lleva un llamativo penacho de plumas oscuras, y en su brazo un escudo redondo, adornado con el signo de la cruz (que probablemente representa los huesos cruzados) y con la bandera y los plumones del sacrificio. Además carga en su mano la bolsa de red, como la suelen llevar los cazadores.[2] El acto de morder un corazón con su mandíbula descarnada, es propio del dios de la Muerte, y se puede interpretar como símbolo de poderes nefastos y hechizadores, que acaban con la fuerza vital.

Las cinco manifestaciones deTlauizcalpantecuhtli se pintan aquí en diversos colores, que parecen relacionarlo con los puntos cardinales, pero el texto de Sahagún nos hace pensar que cada una de las veces se trata de su aparición en el Oriente. Tira sus flechas —ejerce sus influencias nefastas— durante cinco periodos de cuatro días, cuyos días iniciales son:

1 Lagarto (I), 1 Serpiente (V), 1 Agua (IX),
1 Caña (XIII) y 1 Movimiento (XVII).

Un texto *nauatl* en los *Anales de Cuauhtitlan (Códice Chimalpopoca)* explica estas imágenes con bastante precisión. Es la parte final de la larga y dramática historia sagrada sobre la huida de Quetzalcoatl y su transformación en Venus.

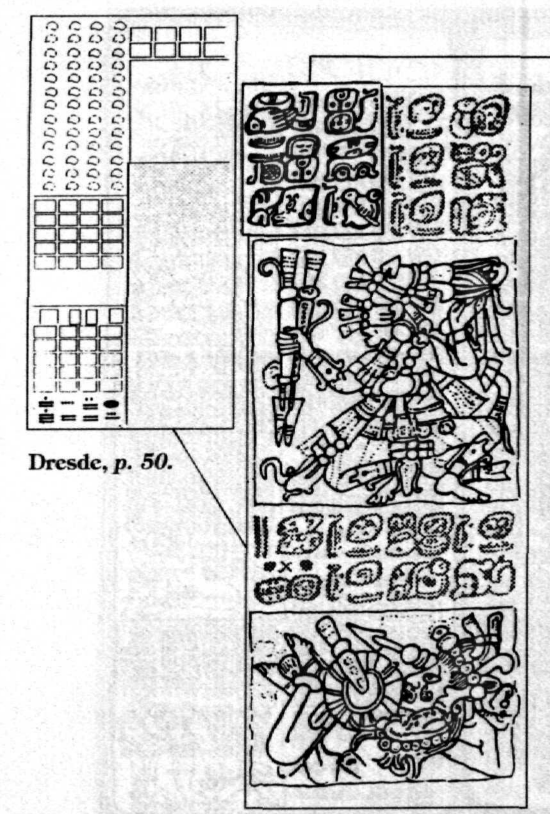
[1] Remington (1977) describe las ideas astronómicas —en parte semejantes— de los cakchiqueles de Guatemala. Coe (1975) es una buena síntesis de lo que se sabe de la astronomía prehispánica. En los procesos de la inquisición española en México durante el siglo XVI, encontramos también referencias al culto a las estrellas. Un testigo "ha visto al dicho Xpobal que de siete en siete días en los días de Domingo se levanta a la media noche y adoraba a las estrellas, y después al fuego, y allí ofrecía copal, y solía decir palabras que esta testigo, ni nadie se las entendía..." (González Obregón, p. 144).

[2] En *Cospi*, p. 6, en la imagen superior de la columna 11, vemos el mismo escudo en manos del dios de la Muerte. La bolsa de red es uno de los atributos de Mixcoatl, el dios de los Cazadores. Véase por ejemplo *Borbónico*, p. 33.

Quitohuaya in huehuetque yehuatl in mocuep in citlallin in tlahuizcalpan hualneci.
In iuh quitoa in iquac necico in mic quetzalcoatl ya quitocayotiaya tlahuizcalpanteuctli.
Ic quitoaya in iquac mic can nahuilhuitl in amo nez.
Quitoaya iquac mictlan nemito, auh no nahuilhuitl momiti.
Ic chicueylhuitica in necico huey citlalin in quitoaya quetzalcoatl.
Quitoaya ycuac moteuctlalli.
Auh in iuh quimatia in iquac hualneztiuh in tlein ipan
tonalli cecentlamantin impan miyotia quinmina quintlahuelia.
Intla ce cipactli ipan yauh quinmina huehuetque ilamat que.
Mochi yuhque intla ce ocelotl, intla ce mazatl,
intla ce xochitl quinmina pipiltotontin.
Auh intla ce acatl quinmina tlatoque,
mochi yuhque intla ce miquiztli.
Auh intla ce quiyahuitl quinmina in quiahuitl amo quiyahuiz.
Auh intla ce ollin quinmina telpopochtin ichcapopochtin.
Auh intla ce atl ic tohuaqui etc.

Decían los ancianos que él se convirtió en la estrella, que aparece en la casa del alba.
Así decían: aquella apareció cuando murió Quetzalcoatl, que por eso nombraban "Señor de la Casa del Alba" (Tlauizcalpanteculitli).
Decían que cuando murió, entonces cuatro días estuvo invisible.
Decían que entonces fue a vivir en el Reino de los Muertos,
y durante otros cuatro días se hizo hueso [o: se proveyó de flechas],
de modo que duró ocho días hasta que volvió a aparecer el Gran Lucero,
llamado Quetzalcoatl.
Entonces, decían, se entronizó como Señor.
Y sabían —con respecto a cuando volvió a ser visible
—cómo y en cuáles de los días que brillaba,
tira flechas y está enojado.
Cuando sale en el día 1 Lagarto, flecha a los ancianos y las ancianas.
Así también cuando es 1 Jaguar, 1 Venado
y 1 Flor: flecha a los niños.
Y cuando es 1 Caña, flecha a los gobernantes,
e igualmente cuando es 1 Muerte.
Y cuando es 1 Lluvia, flecha la lluvia: no lloverá.
Y cuando es 1 Movimiento, flecha a los hombres jóvenes y a las mujeres jóvenes.
Y cuando es 1 Agua, hay sequía, etcétera.[3]

[3] El texto se encuentra en el folio 7 del manuscrito de los *Anales de Cuauhtitlan* y ha sido traducido por Walter Lehmann (1938, pp. 92-93) y Primo Feliciano Velázquez *(Códice Chimalpopoca,* 1975, p. 11). Sus implicaciones para este capítulo del *Cospi* y sus paralelos en el Grupo Borgia y en el códice maya de *Dresde* ya fueron reconocidos por Eduard Seler, y han sido analizados de nuevo por Karl Anton Nowotny (1961, pp. 237-240).



Dresde, *p. 50.*

El paralelo en el códice maya de* Dresde *corrobora la interpretación de este capítulo, con base en lo que dicen los* Anales de Cuauhtitlan. *Los seis jeroglifos en dos columnas que acompañan las imágenes se leen primero de la izquierda a la derecha, y luego de arriba hacia abajo.

El primer glifo, según parece, contiene la expresión "se entronizó como Señor" [1]. El mismo signo ocurre también en inscripciones clásicas que registran la entronización de un gobernante.

En el segundo lugar se escribe cada vez el glifo "Oriente" [2], que nos explica que se trata de la aparición de Venus en el Oriente, o sea en la madrugada.

El tercer jeroglifo menciona el nombre de un dios [3],y el cuarto —que se repite en los textos— señala su título general: "como Gran Lucero"* (Chac Ek) *[4].

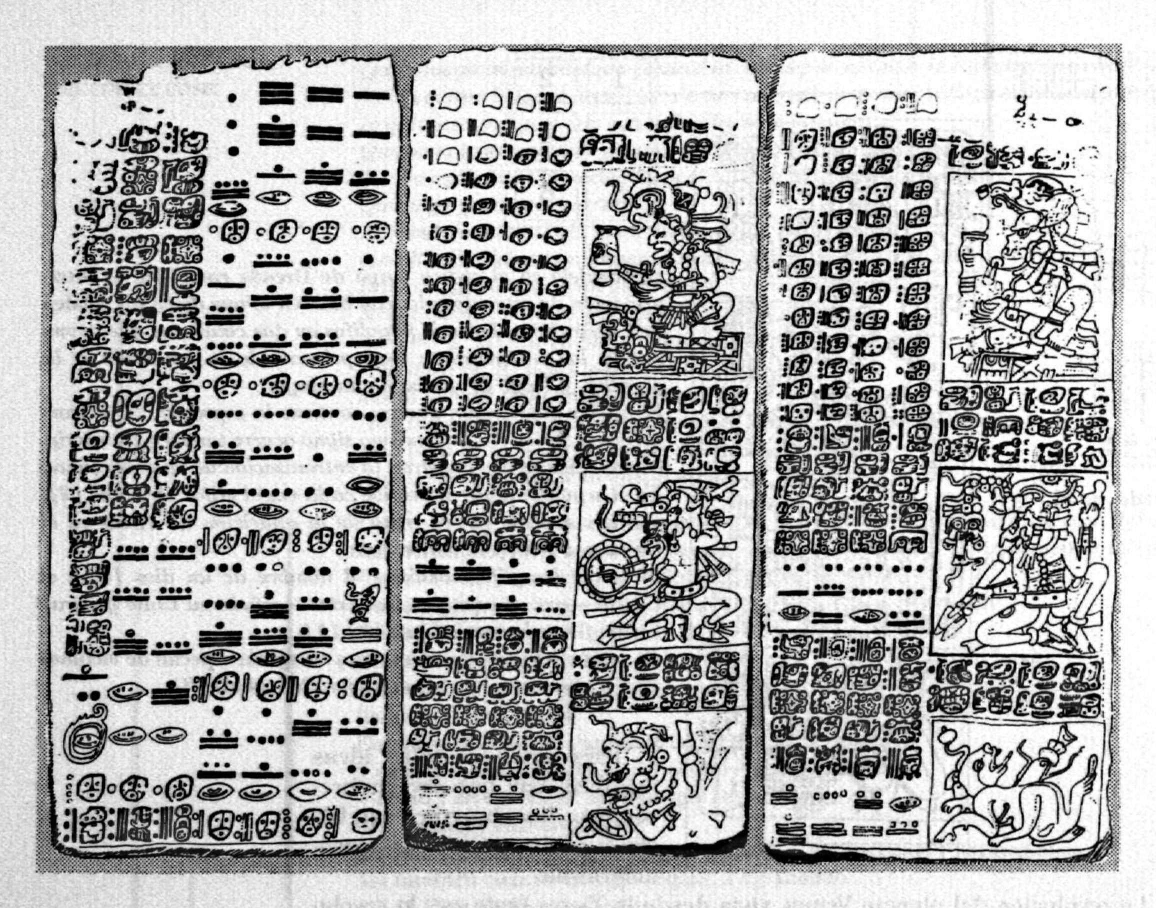
El quinto jeroglifo menciona una categoría especial de víctimas [5], y el sexto se lee: "es su perforado"* (uhul) *[6].

Para entender estas ideas mánticas hay que revisar brevemente las observaciones básicas de la astronomía mesoamericana.

La revolución del planeta Venus, vista desde la Tierra (esto es, la revolución *sinódica)*, dura 584 días.

Después de este ciclo de 584 días, el Gran Lucero ha regresado al mismo punto. En el ciclo se distinguen estaciones alternantes de visibilidad e invisibilidad, que en las tablas astronómicas del códice maya de *Dresde* fueron calculadas como sigue:

- 236 días de visibilidad como estrella de la mañana *(elongación occidental),*
- 90 días de invisibilidad, por estar detrás del Sol *(conjunción superior),*
- 250 días de visibilidad como estrella de la tarde *(elongación oriental),*
- 8 días de invisibilidad por estar delante del Sol y perderse en la luz radiante de aquel astro *(conjunción inferior).*

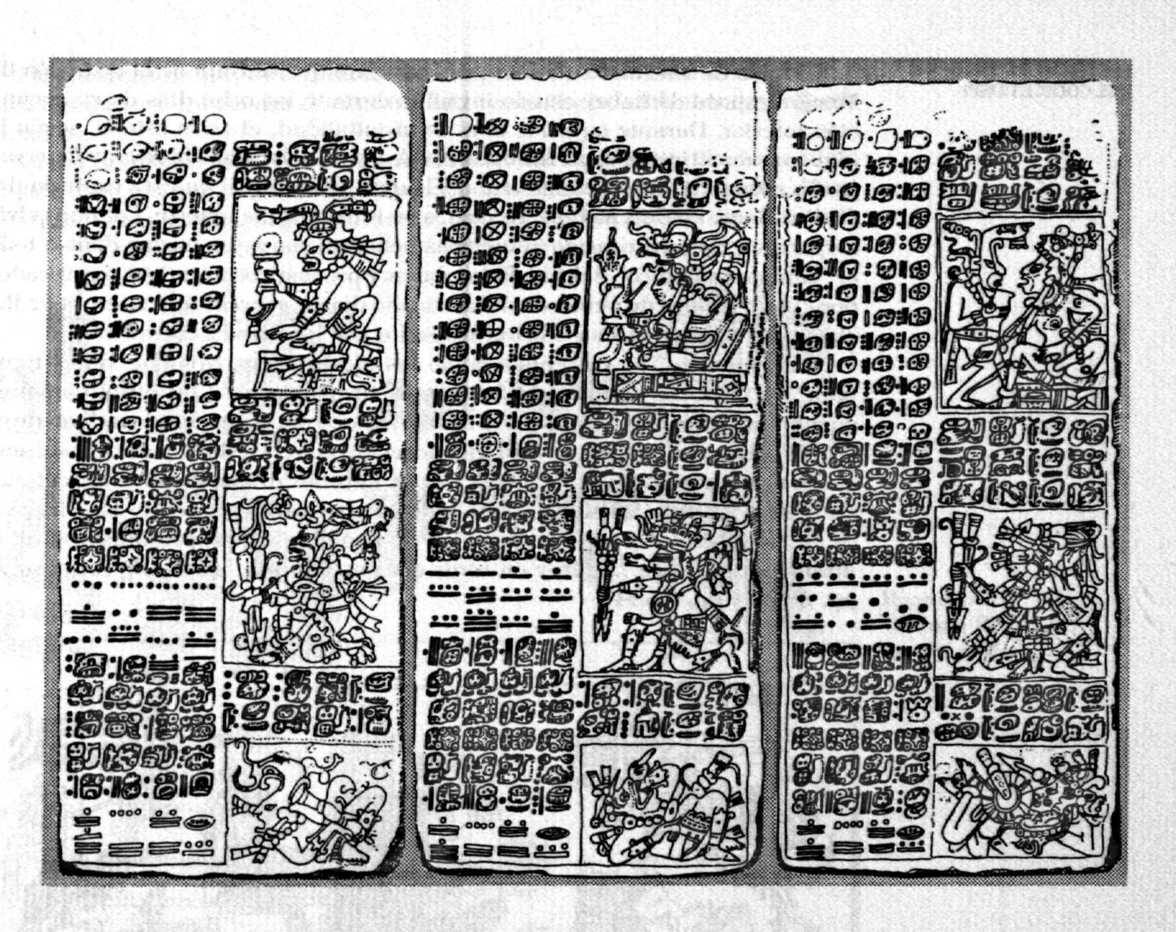


Dresde, ***pp. 24, 46 y 47.***

La subdivisión del "año" de Venus en cuatro periodos de 236, 90, 250 y 8 días, respectivamente, en números mayas, tal como se registra en el **Códice Dresde.**
El punto es 1 y la raya es 5. Además esta notación en el sistema vigesimal posicional, quiere decir que en el registro inferior vienen las unidades y en el registro superior las veintenas.

236	90	250	8

- 1 × 20 × 18 = 360
- 1 × 20 = 20
- 1 × 1 = 1

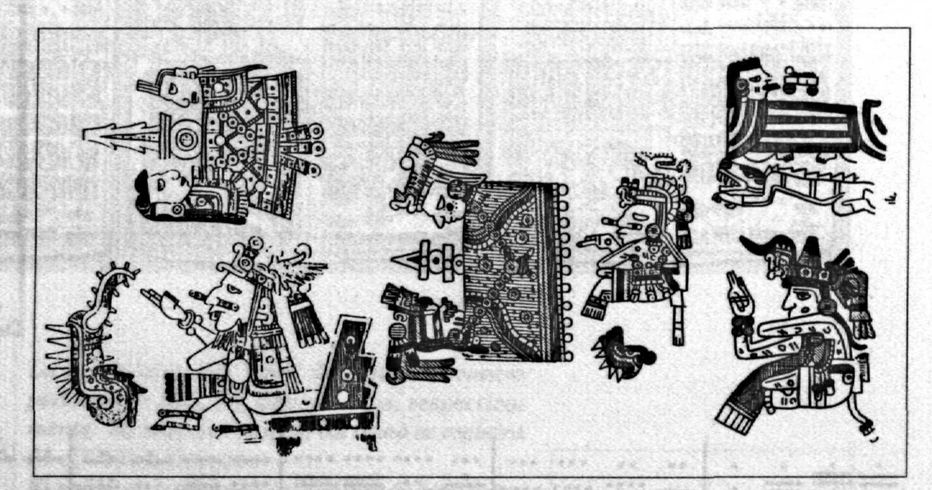


Dresde, *pp. 48, 49 y 50.*

236	326	576	584	820	910	1160	1168	1404	1494	1744	1752	1988	2078	2328	2336	2572	2662	2912	2920
46				47				48				49				50			

El texto de los *Anales de Cuauhtitlan* aclara que se trata de la aparición de Venus después de haber estado invisible durante los ocho días de su conjunción inferior. Durante aquellos días de invisibilidad, el astro estaba, según la idea mesoamericana, en el Inframundo. A eso se debe probablemente la iconografía esquelética que caracteriza a Tlauizcalpantecuhtli en este capítulo del *Códice Cospi:* alude a su resurrección, a su retorno de la muerte. Cuando volvía a aparecer, cargaba consigo influencias nefastas: sus rayos hacían daño a todo el "campo semántico" del día. Estos daños y pronósticos negativos, provocados por el *orto heliaco* de Venus en determinado día, se representan a través de flechas que perforan seres y objetos asociados con los días en cuestión.

Los "ataques" se entienden como los efectos negativos que Venus tiene para los patronos divinos de los signos involucrados. Con otras palabras, cuando en estos días se producía el *orto heliaco* de Venus, entonces sus rayos tenían una mala influencia para los dioses de aquellos días, y por consecuencia para las partes de la sociedad y de la naturaleza que estaban conectadas con ellos. En esto, el sistema simbólico se muestra coherente: las víctimas de Venus coinciden con los augurios de aquellos signos calendáricos en la obra de fray Diego Durán y en otros códices (*Borgia,* pp. 9-13; *Vaticano B,* pp. 28-32 y pp. 87-94).



Borgia, ***p. 9;*** **Vaticano B,** ***pp. 28 y 87.***

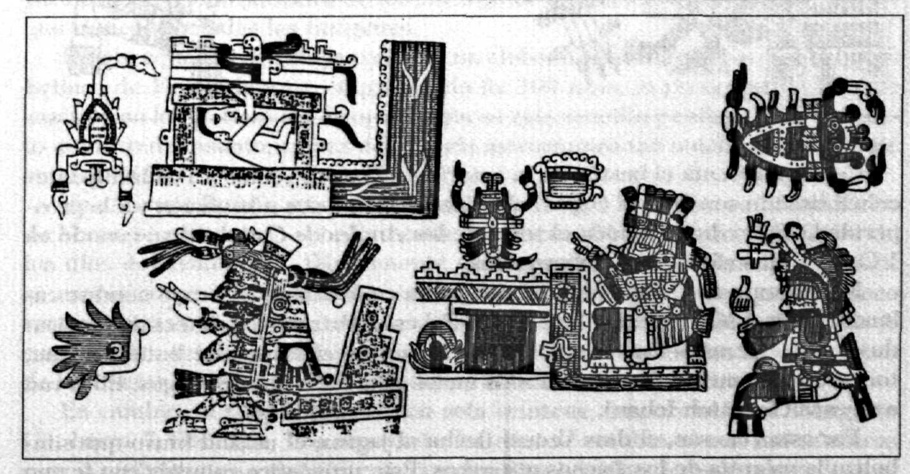
El signo Lagarto, que inicia el primer periodo, está asociado con el origen de la tierra, con la creatividad y la fertilidad y con personas de edad avanzada. Su patrono es Tonacatecuhtli, el Señor de Nuestro Sustento, pintado con frecuencia como un dios anciano (tipo Cipactonal).

De ahí entonces que, en el códice, Tlauizcalpantecuhtli afecta al Dios del Maíz, mientras que, en los *Anales de Cuauhtitlan,* Venus flecha a hombres y mujeres ancianos.

El día Serpiente está bajo el patrocinio de Chalchiuhtlicue, "la de la falda de jade". De ahí que el dardo de Tlauizcalpantecuhtli perfora a aquella diosa del Agua. Esto significa, según los *Anales de Cuauhtitlan,* que no habrá lluvia.



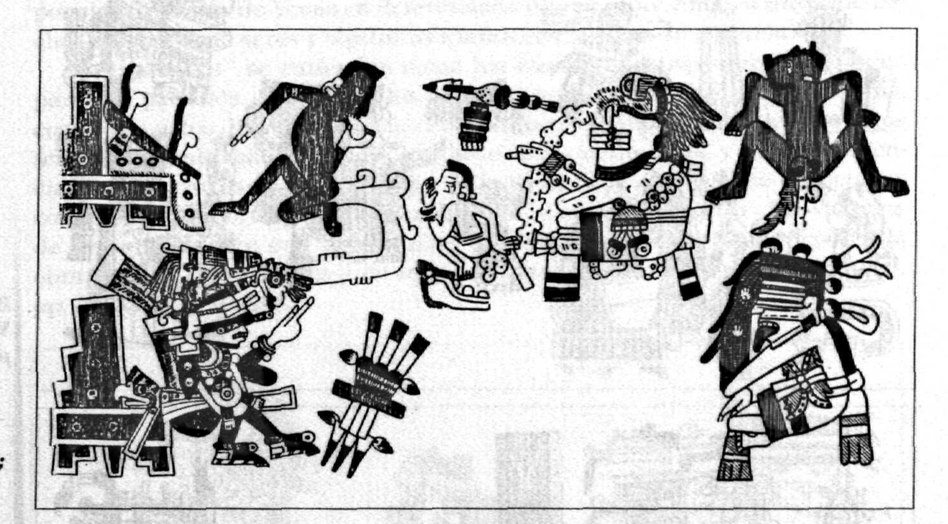
Borgia, *p. 11;* Vaticano B, *pp. 30 y 88.*



Borgia, *p. 13;* Vaticano B, *pp. 32 y 89.*

El Patrono del día Agua es Xiuhtecuhtli, dios del Fuego. Ese día Tlauizcalpantecuhtli flecha un signo compuesto de Monte y Agua, difrasismo que expre-

sa "la comunidad" *(in atl in tepetl,* "agua y monte"). La comunidad, así como el hogar, el centro familiar, es un ámbito directamente asociado con el dios del Fuego, que siempre ocupa lugar preponderante en las actividades diarias y en el culto. Según los *Anales de Cuauhtitlan,* en el día 1 Agua el orto heliaco de Venus causa sequía —pronóstico negativo conforme al nombre y carácter del día mismo. Efectivamente, en la p. 10 del códice vemos que, cuando se perfora el corazón del monte, sale de allí algo que se parece a una llamarada amarilla con plumones blancos, el signo de la tierra seca.

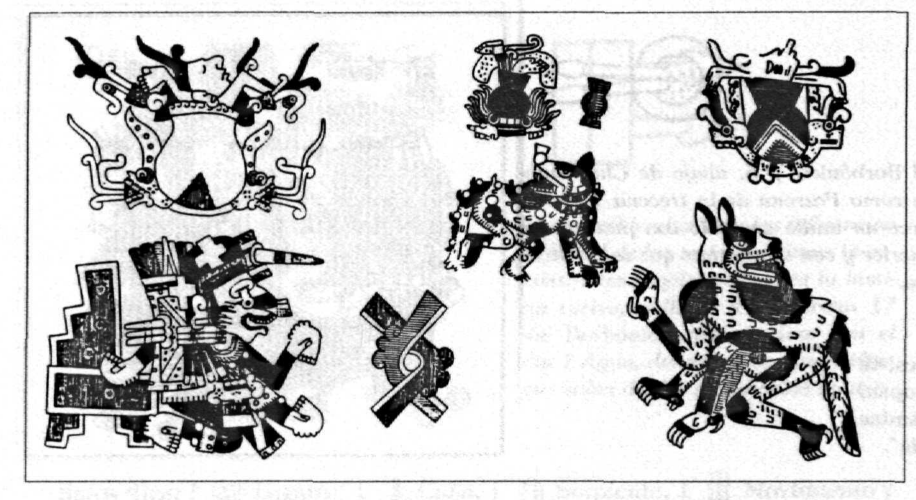


Borgia, *p. 12;*
Vaticano B,
pp. 31 y 91.

Caña representa el bastón de la autoridad. Por eso vemos a Tlauizcalpantecuhtli tirando sus flechas (rayos) al trono y al sol, o sea a la nación y a la prosperidad. Así lo dice también el texto de los *Anales de Cuauhtitlan:* cuando es 1 Caña, Venus afecta a los gobernantes.

Movimiento es el signo del Sol que brilla en la era actual, cuyo nombre calendárico es 4 Movimiento. A su vez, el Sol es el Patrono a quien están dedicados los guerreros —los valientes que mueren en el campo de batalla o que, tomados prisioneros, son sacrificados en los altares de sus enemigos. Ellos van a su casa (Tonatiuh Ichan).

Por estas causas, el dios Venus flecha al jaguar, el animal bravo que simboliza la valentía de los jóvenes guerreros. Este pronóstico coincide con lo que se ha dicho en los *Anales de Cuauhtitlan* acerca de que en el día 1 Movimiento hay una mala influencia para los jóvenes.



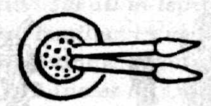
Borgia, *p. 10;*
Vaticano B,
pp. 29 y 93.

En cada escena Tlauizcalpantecuhtli tiene un aspecto diferente, simbolizado por su color —en el *Códice Borgia* por una máscara. Esta diferencia de atributos sugiere que se trata de diversas manifestaciones de Venus. El paralelo en el códice maya de *Dresde* va más lejos en su diferenciación y muestra varios dioses como patronos de los cinco grandes segmentos de tiempo, con los que vienen asociadas las imágenes.

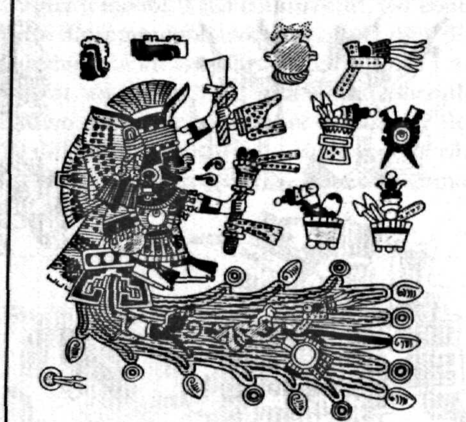
Donde aquel códice maya contiene un elaborado cálculo de los días del orto heliaco de Venus durante un gran ciclo de 104 años, la presentación de este capítulo en los códices del Grupo Borgia es más sencilla y enfoca más el aspecto mántico del asunto, en vez del interés astronómico tan notable y dominante en el *Dresde.*

En el Grupo Borgia, y también en el *Códice Cospi,* las cinco manifestaciones de Venus se presentan —por lo menos a primera vista— con un ciclo breve de los días del *tonalpoalli.* Básicamente cada aparición de Tlauizcalpantecuhtli se asocia con cuatro diferentes signos calendáricos, de modo que las cinco escenas juntas involucran toda la veintena. Los códices *Borgia* y *Vaticano B* cuentan esta veintena trece veces, mencionando entonces todas las posiciones de los cuatro días dentro del ciclo de los 260 días *(tonalpoalli).*

En cambio, el *Cospi* registra una sola veintena, empezando con 1 Lagarto (1), hasta 7 Flor (20). Los signos de los días se combinan con sus números correspondientes en esta veintena, pero los días iniciales de cada grupo de cuatro días llaman la atención como excepcionales porque éstos se salen de la cuenta y se combinan cada vez con el número 1.

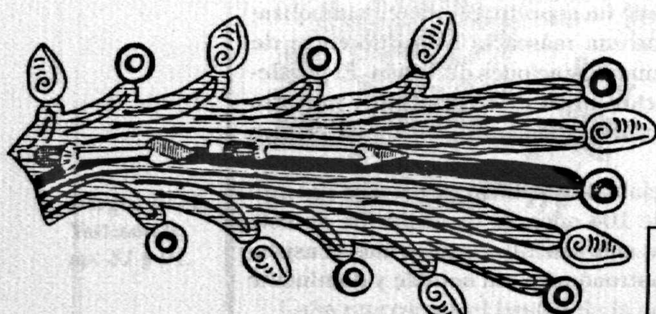


En el Borbónico, *p 5, abajo de Chalchiuhtlicue como Patrona de la trecena 1 Caña, aparece un anillo amarillo con puntitos en su interior y con dos flechas que salen de su centro.*



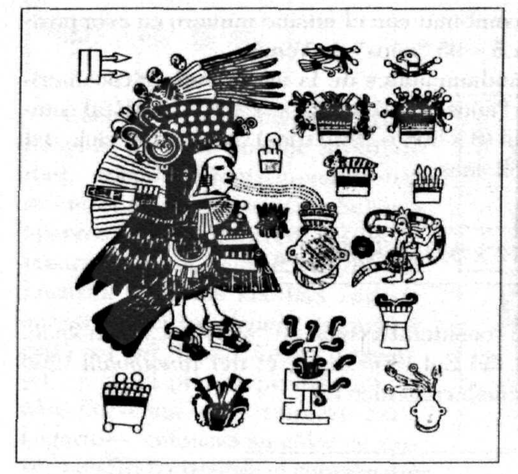


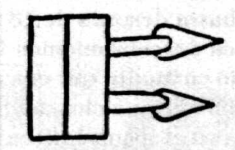
En los Primeros Memoriales, *de fray Bernardino de Sahagún, este glifo es leído como* tlamina in citlallin, *"flecha la estrella".*



En la trecena 1 Serpiente (Borbónico, *p. 9) el Patrono Tlauizcalpantecuhtli tiene sobre su cabeza una corriente de agua con dos flechas dentro —otra manera, tal vez, de pintar el agua flechada por ese dios.*







Otra posible alusión a las influencias nefastas de los rayos de Venus la encontramos, según parece, en la lámina correspondiente a la trecena 17 del* Borbónico, *que empieza con el día 1 Agua, donde se ven dos flechas que salen de dos rectángulos unidos.

Estos días, 1 Lagarto, 1 Caña, 1 Serpiente, 1 Movimiento y 1 Agua, señalan el principio de los cinco grandes ciclos de trece "años de Venus". Nótese que su orden coincide con el que encontramos en los *Anales de Cuauhtitlan.* Para entender las implicaciones de esta referencia tan abreviada hay que revisar la compleja forma de calcular los ciclos de Venus dentro de la estructura calendárica mesoamericana.

El ciclo simple o "año" de Venus, visto desde la Tierra, repetimos, consiste en 584 días. Para insertar este ciclo de Venus en el *tonalpoalli,* empezamos con el día 1 Lagarto. Entonces podemos calcular el primer día del segundo ciclo de la siguiente manera: en un periodo de 584 días transcurren 29 veintenas, y sobran cuatro días. Este sobrante trae como consecuencia que el primer día del segundo ciclo de Venus tenga un signo que está cuatro posiciones adelante de Lagarto (I), o sea: es un día Serpiente (V).

Por la misma regla matemática, el tercer "año" de Venus comenzará con un día Agua, el cuarto con un día Caña y el quinto con un día Movimiento. Después de haber transcurrido cinco veces (es decir, después de 5 × 584 = 2920 días), el ciclo de Venus vuelve a empezar con un día Lagarto, aunque con diferente número.

¿Cuál es ese número? En un total de 2920 días transcurren 224 trecenas, con un sobrante de 8, de modo que el número del día Lagarto, que inicia el segundo periodo de 2920 (= 5 × 584) días, avanza con ocho posiciones frente al día inicial del primer periodo. La secuencia de estos periodos sucesivos entonces es

1 Lagarto – 9 Lagarto – 4 Lagarto, etc.

El mismo signo no se vuelve a combinar con el mismo número en esta posición inicial, hasta después de 13 × 5 = 65 "años" de Venus.

Uno de los descubrimientos fundamentales de la astronomía mesoamericana consistió en medir que cinco "años" de Venus (5 × 584 = 2920 días) coinciden con ocho años o ciclos del Sol (8 × 365 = 2920 días). A su vez el ciclo del Sol coincide con el *tonalpoalli* en 52 años:

52 × 365 = 73 × 260 = 18980 días

De ahí que este gran periodo se consideraba como un "siglo", el *xiuhmolpilli.*

Ahora bien, los tres ciclos, el del Sol (365 días), el del *tonalpoalli* (260 días) y el del planeta Venus (584 días), coinciden en

104 años, o sea, 37960 días,

que equivalen a 146 *tonalpoallis,* y a 65 ciclos de Venus (104 × 365 = 146 × 260 = 65 × 584 = 37960 días).

Cuando elaboramos este esquema y hacemos toda la tabla de las posiciones del orto heliaco de Venus, notamos que la distancia entre

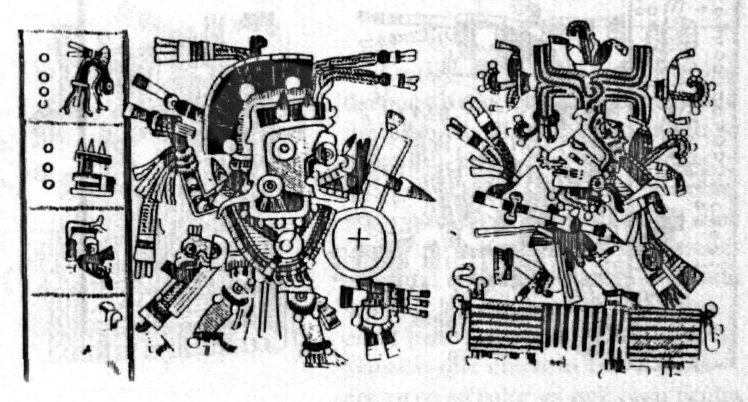
1 Lagarto, 1 Serpiente, 1 Agua, 1 Caña y 1 Movimiento,

en su posición de días iniciales de un periodo de Venus, consiste en 7592 días, esto es, 13 "años" de 584 días (13 × 584 = 7592).

En otras palabras, cada uno de estos cinco días comienza un periodo de 13 "años" de Venus. El *Códice Cospi* nos muestra, al igual que el *Vaticano B* y el *Dresde,* un total de 5 × 13 = 65 ciclos de Venus, que es precisamente el periodo grande en que vuelven a coincidir los tres ciclos de 584, de 365 y de 260 días respectivamente.

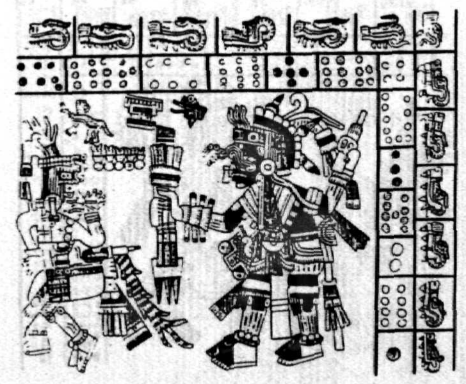
Después del periodo grande de 37960 días (= 104 años solares) coinciden de nuevo Venus, Sol y el *tonalpoalli.*

Este capítulo del *Cospi* trata entonces de los pronósticos que acompañan la aparición de Tlauizcalpantecuhtli en diversos ciclos —el breve de las veintenas del *tonalpoalli* y el extenso de los periodos de 13 "años" de Venus.

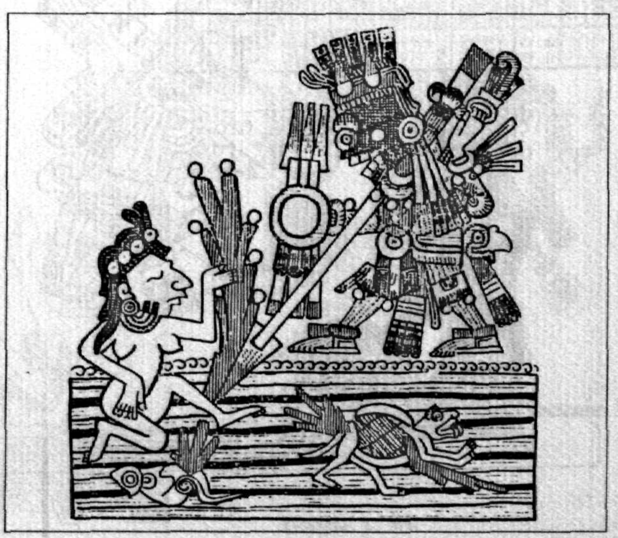


Cospi, *p. 9 (abajo).*

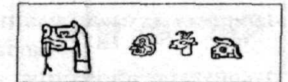
Cuando Venus comienza a brillar después de ocho días de invisibilidad, cuando Tlauizcalpantecuhtli se entroniza de nuevo como Señor, y aparece como guerrero temible, resurgido de la muerte, en los días Lagarto, en todos los días Lagarto sucesivos del *tonalpoalli* (seguidos cada vez por Viento, Casa y Lagartija), y en el primer periodo de 13 años de Venus —que empieza con 1 Lagarto—, entonces su color es verde, y su flecha perfora el corazón del noble Dios del Maíz. Sus rayos dañan a la nobleza y a los ancianos, la fertilidad, la alegría, el precioso árbol de mazorcas, la cosecha, el sustento. Las sementeras se queman.

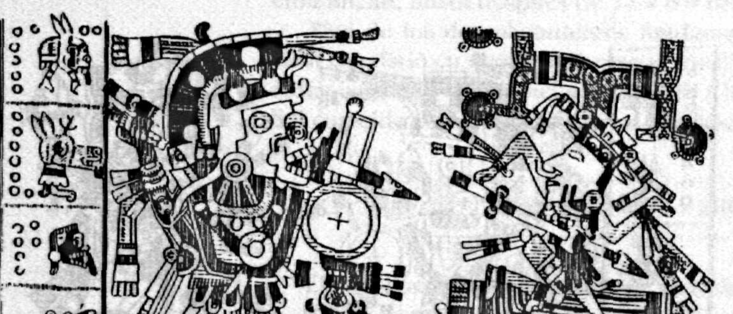


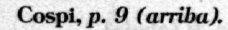
Vaticano B, *p. 80.*



Borgia, *p. 53.*

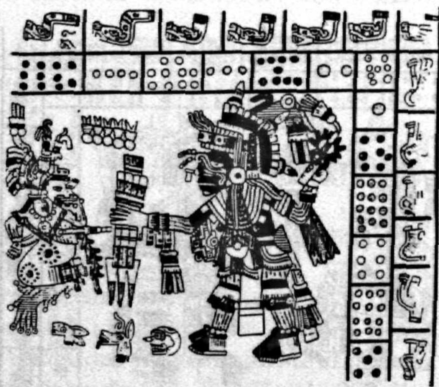




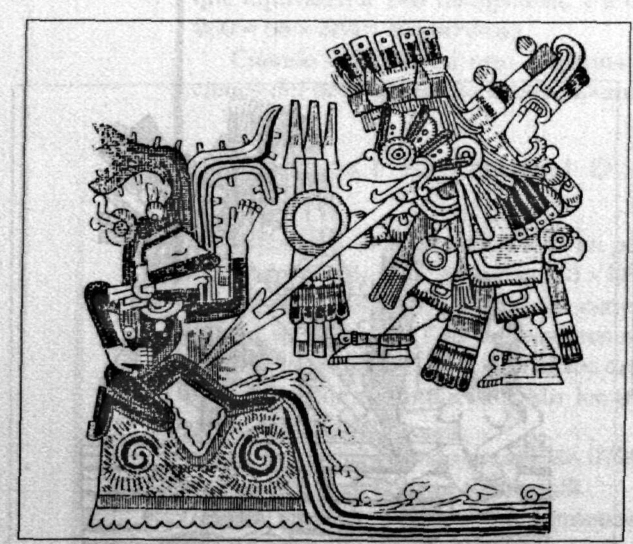


Cospi, *p. 9 (arriba).*

Cuando Venus comienza a brillar después de ocho días de invisibilidad, cuando Tlauizcalpantecuhtli se entroniza de nuevo como Señor, y aparece como guerrero temible, resurgido de la muerte, en los días Serpiente, en todos los días Serpiente sucesivos del *tonalpoalli* (seguidos cada vez por Muerte, Venado y Conejo), y en el segundo periodo de 13 años de Venus —que empieza con 1 Serpiente—, entonces su color es blanco, blanco rayado con líneas rojas, y su flecha perfora el corazón de Chalchiuhtlicue, la diosa del Agua. Sus rayos, que dañan el árbol de jade —la riqueza y la descendencia—, causan sequías y miseria.

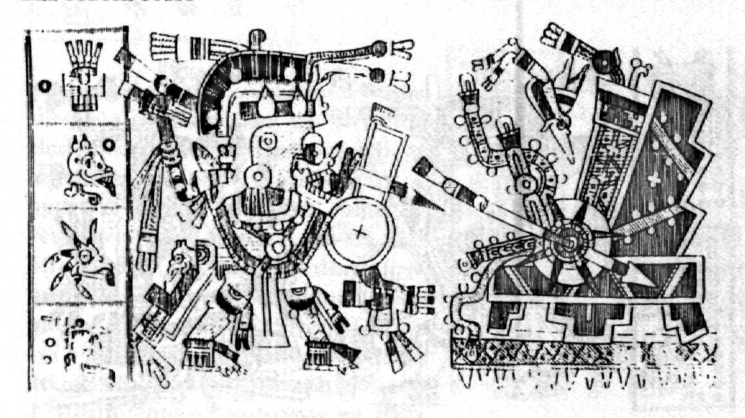


Vaticano B, *p. 81.*



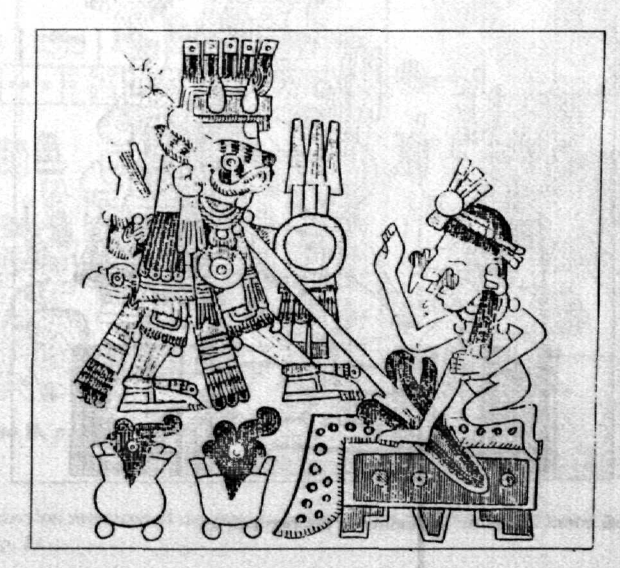
Borgia, *p. 54.*





Cospi, *p. 10 (abajo).*

Cuando Venus comienza a brillar después de ocho días de invisibilidad, cuando Tlauizcalpantecuhtli se entroniza de nuevo como Señor, y aparece como guerrero temible, resurgido de la muerte, en los días Caña, en todos los días Caña sucesivos del *tonalpoalli* (seguidos cada vez por Jaguar, Águila y Zopilote), y en el cuarto periodo de 13 años de Venus —que empieza con 1 Caña—, entonces su color es café, y su flecha perfora el corazón del Sol en el trono. Sus rayos dañan a los gobernantes, a los bienaventurados y a los ricos, invalidan la autoridad sobre la tierra y quebrantan la prosperidad de la nación.



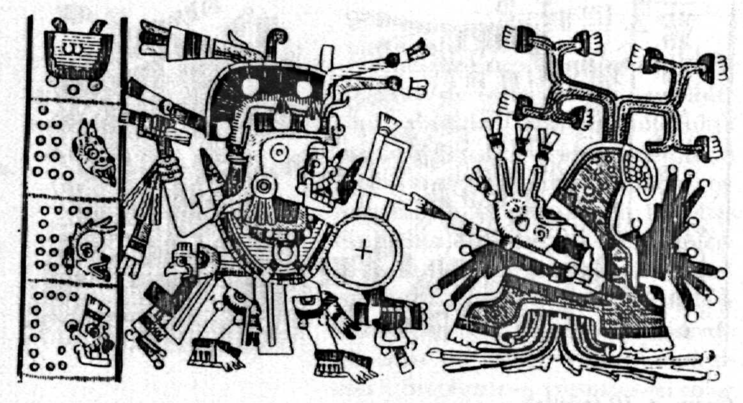


Vaticano B, *p. 83.*

Borgia, *p. 54.*

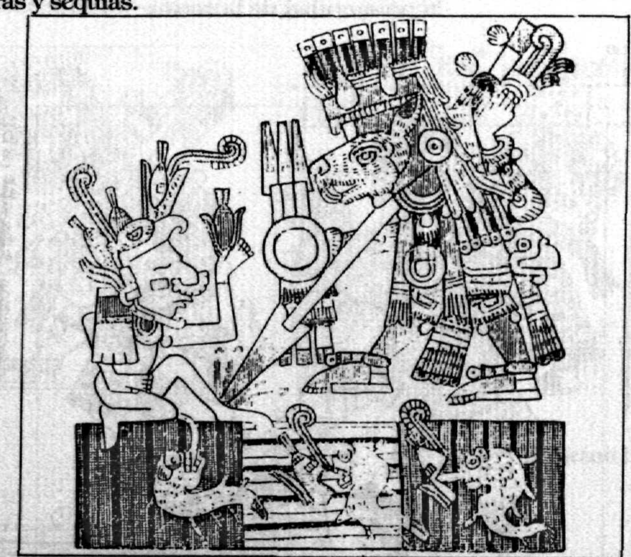


Cuando Venus comienza a brillar después de ocho días de invisibilidad, cuando Tlauizcalpantecuhtli se entroniza de nuevo como Señor, y aparece como guerrero temible, resurgido de la muerte, en los días Agua, en todos los días Agua sucesivos del *tonalpoalli* (seguidos cada vez por Perro, Mono y Hierba), y en el tercer periodo de 13 años de Venus —que empieza con 1 Agua—, entonces su color es amarillo, y su flecha perfora el corazón del Monte con Agua,[4] de la comunidad. Sus rayos, que dañan el árbol de la descendencia, causan derramamiento de sangre, guerras y sequías.



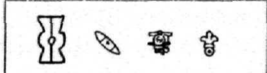
Cospi, *p. 10 (arriba).*

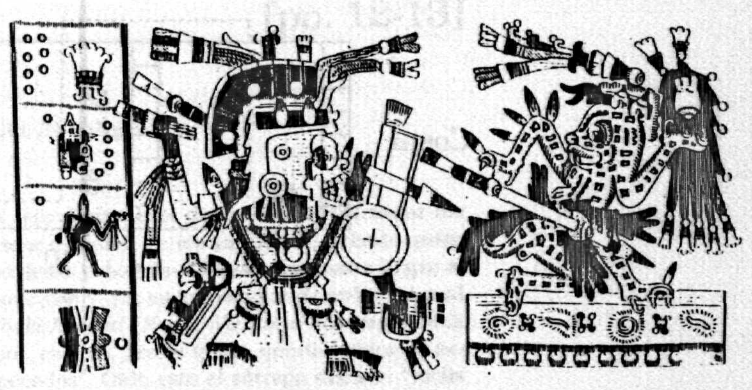
Vaticano B, *p. 82.*



Borgia, *p. 54.*

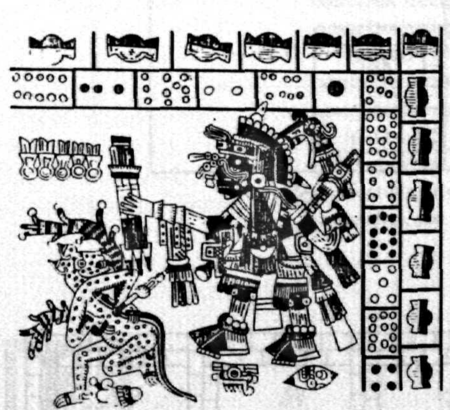
[4] Nótese que el monte, al igual que Tepeyollotl como Señor de la Noche en las pp. 1-8, es representado como un volcán nevado.



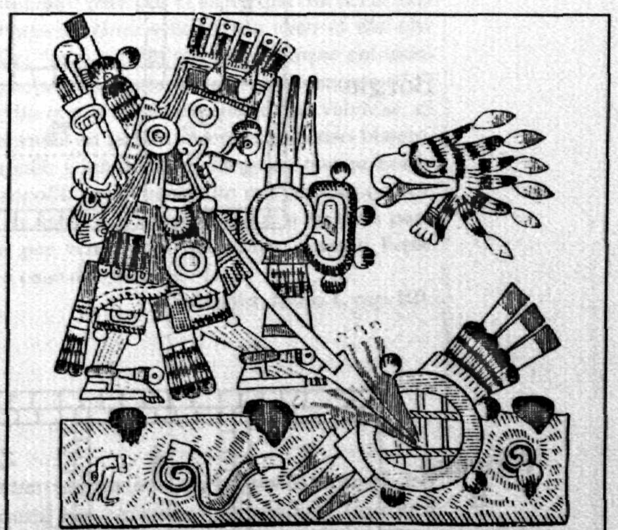


Cuando Venus comienza a brillar después de ocho días de invisibilidad, cuando Tlauizcalpantecuhtli se entroniza de nuevo como Señor, y aparece como guerrero temible, resurgido de la muerte, en los días Movimiento, en todos los días Movimiento sucesivos del *tonalpoalli* (seguidos cada vez por Pedernal, Lluvia y Flor), y en el quinto periodo de 13 años de Venus —que empieza con 1 Movimiento—,[5] entonces su color es azul, y su flecha perfora el corazón del jaguar. Sus rayos dañan a los valientes guerreros, a los hombres jóvenes y a las mujeres. La tierra entre agua —la de las chinampas— quedará seca y estéril.

Cospi, *p. 11 (abajo).*

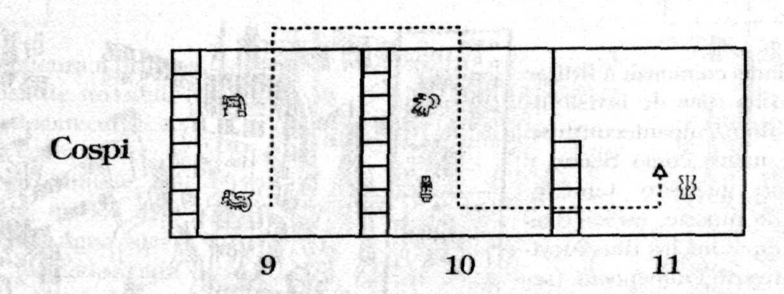


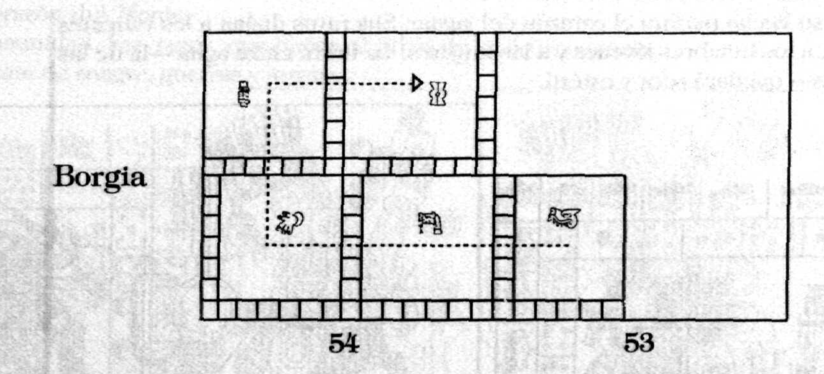
Vaticano B, *p. 84.*

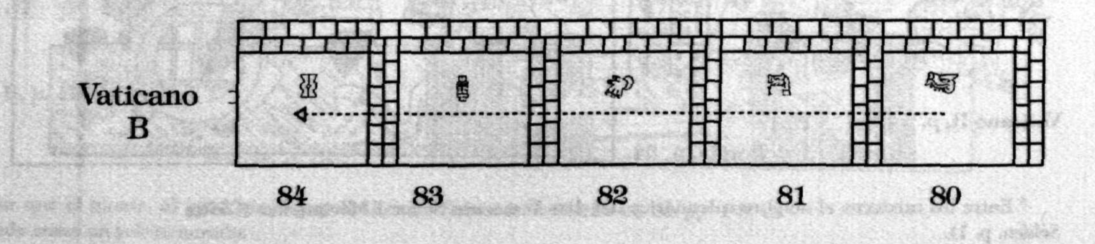


Borgia, *p. 54.*

[5] Entre los mixtecos el nombre calendárico del dios Venus era Señor 1 Movimiento *(Códice Selden,* p. 1).


Cospi
9
10
11


Borgia
54
53


Vaticano B
84
83
82
81
80

XVI. Los cuatro Templos [pp. 12-13]

Calor, frío, maíz y muerte.

Borgia, *pp. 49-52;* Fejérváry-Mayer, *pp. 33, 34 (abajo).*

Pues desde que el penitente determinaba confesarse iba luego a buscar a alguno de los ya dichos, delante quien se solían confesar y decíale: "Señor, querríame llegar al dios todopoderoso y que es amparador de todos, el cual se llama *Yoalli-Ehecatl* [Noche-Viento, o sea impalpable y misterioso], esto es, *Tezcatlipoca*, quería hablar en secreto mis pecados". Oído esto el sátrapa decíale: "Seáis muy bien venido, hijo, que lo que decís que querréis hacer para vuestro bien y provecho es".

Dicho esto miraba luego el libro de las adivinanzas que se llamaba *tonalamatl* para por él saber qué día sería más oportuno para aquella obra; y habiendo visto el día que convenía decíale: "para tal día vendréis, porque entonces reina buen signo, para que esto se haga prósperamente".

Llegado el día que le había mandado que volviese, el penitente compraba un petate nuevo e incienso blanco, que llaman *copalli;* y leña para el fuego en que se había de quemar el *copalli;* y si el penitente era persona principal, o puesta en dignidad, el sátrapa iba a su casa para confesarle —o por ventura el penitente, aunque fuese principal, iba a casa del sátrapa—[...]

(Sahagún, Libro I, cap.12).

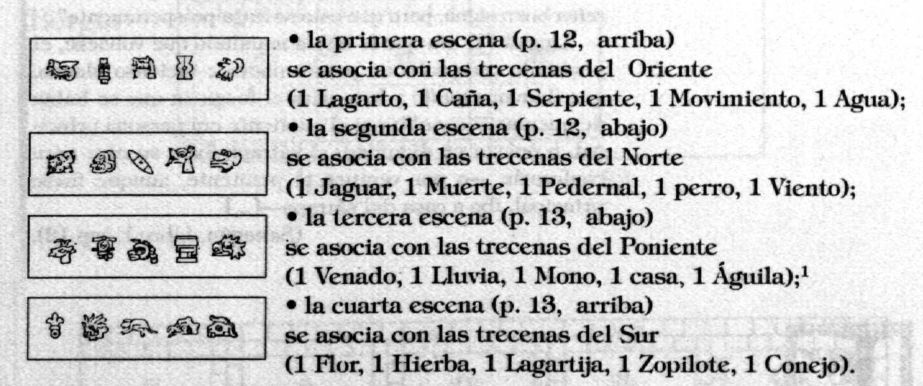
LAS OFRENDAS Y LAS PENITENCIAS solían ser el remedio contra los malos pronósticos. Pero para las ceremonias mismas también hubo algunos días de buen augurio y otros nefastos. Balsalobre (1953, p. 354) describe el sincretismo de este ritual con la liturgia cristiana entre los zapotecos a mediados del siglo XVII:

Para ofrecer limosna en la iglesia, tienen días buenos y malos, y esos los señala algún Letrado de la jurisdicción, según el cómputo del libro de su doctrina. Si el día es bueno, aunque sea de entre semana, concurren todos juntos, o muchos de ellos, a encender candelas, o traer otras ofrendas, las cuales consta por sus declaraciones, que hacen en reverencia de sus trece dioses.

Verbi gratia: si tal día es bueno para ofrendar, y les dijo el Letrado que lo hiciesen en el altar de la Virgen, ofreciendo, o encendiendo tantas candelas, lo ejecutan, y las ofrecen en reverencia de la Diosa Nohuichaná, y si [ofrecen] en todos los altares lo hacen en reverencia de todos los trece Dioses [...]

El texto parece indicar que hubo una cantidad específica de candelas. La costumbre de contar tales ofrendas está bien documentada —es el tema del siguiente capítulo, en el reverso del códice. El acto central de las pp. 12-13 es el de hacer las ofrendas. Cuatro veces vemos a un sacerdote —con la vestimenta característica del dios Patrono a quien está dedicado— dirigirse al templo. Los cuatro templos están asociados con las cuatro direcciones.

A esta división cuadripartita corresponde la segmentación del tiempo en cuatro periodos, indicados por las "columnas" de cinco días al lado de la escena. Son las mismas "columnas" que inician los "bloques" de trecenas en las pp. 1-8 de nuestro códice (véase arriba). Cuando hacemos una comparación cuidadosa observamos que:



- la primera escena (p. 12, arriba) se asocia con las trecenas del Oriente (1 Lagarto, 1 Caña, 1 Serpiente, 1 Movimiento, 1 Agua);
- la segunda escena (p. 12, abajo) se asocia con las trecenas del Norte (1 Jaguar, 1 Muerte, 1 Pedernal, 1 perro, 1 Viento);
- la tercera escena (p. 13, abajo) se asocia con las trecenas del Poniente (1 Venado, 1 Lluvia, 1 Mono, 1 casa, 1 Águila);[1]
- la cuarta escena (p. 13, arriba) se asocia con las trecenas del Sur (1 Flor, 1 Hierba, 1 Lagartija, 1 Zopilote, 1 Conejo).

[1] Nótese la inversión de los signos Casa y Mono con respecto a su posición en la primera columna en la p. 5. Es simplemente un error.

En cuanto al aspecto mántico observamos una oposición estructural de Oriente-Poniente (positivo) contra Norte-Sur (negativo). Los templos del Oriente y del Poniente son caracterizados por quetzales o pájaros preciosos que pronostican riqueza y gloria, en tanto que los del Norte y el Sur, al contrario, tienen búhos dentro, aves agoreras de la muerte.

El *Códice Borgia* ubica estos templos y ceremonias en la parte central de grandes escenas compuestas que sintetizan múltiples augurios asociados con las cuatro direcciones. En el *Fejérváry-Mayer* se observa correspondencia entre los que hacen la ofrenda (los sacerdotes) y las imágenes adoradas dentro del templo (los dioses o sus manifestaciones simbólicas). Ambos códices sitúan en el Oriente y el Poniente los templos preciosos del Sol y del Maíz respectivamente. El templo del Norte, sin embargo, pertenece a la Luna o al Tlacuache (como animal dañino que representa a Tezcatlipoca) y se asocia con niebla u oscuridad y con los cuchillos del sacrificio. El templo del Sur en todas las versiones es el de la muerte, un lugar siniestro, de huesos, oscuridad y sacrificios.

El *Códice Cospi* expresa además una oposición semejante en los incensarios y braseros. En las escenas del Oriente y del Poniente el sahumerio se caracteriza por jade y flores, pero en las del Norte y del Sur vemos oscuridad, colmillos y muerte en el humo. Hasta hoy día se atribuye tal significado mántico a la llama de una vela: revela el estado de ánimo, ya que, si arde derecha y bonita, significa que el ser querido está bien, pero si está movida y llorando, el ser querido está inquieto y en problemas. Cuando la llama de su sahumerio sube derecha, el curandero sabe que el enfermo va a sanar, pero cuando el humo va a todas partes, confuso, es signo de angustias y confusión.[2]

El incensario se vuelve el instrumento de contacto con los dioses, por excelencia, y desempeña un papel en todas las ceremonias. Su importancia religiosa se ilustra con un testimonio del proceso inquisitorial contra Andrés Mixcoatl, *naual,* hombre de poder en el principio de la época colonial (1537):

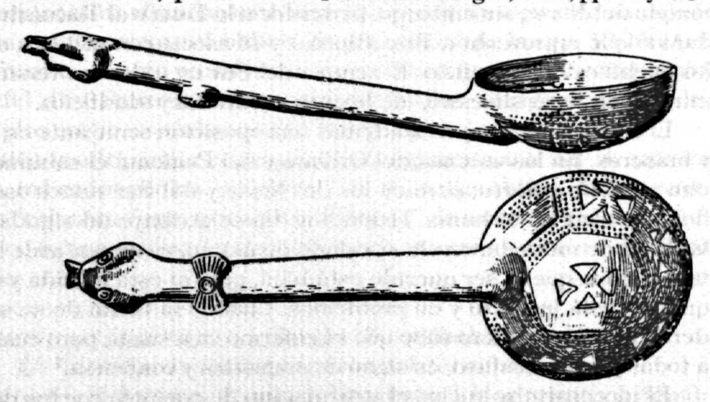
> después de esto toma el dicho Andrés papel y copal, y pónelo en uno de estos que alumbran con ellos de noche, que es de barro, con que alumbraban y hacían sus sacrificios al demonio que se llama en su lengua *Tlesmaytl,* y pone allí brasa y el dicho papel con copal , y hace a dos principales de aquel pueblo, que son los que tienen cargo que llevasen en sus mismas manos con gran reverencia del dicho papel, y toman los dichos principales el papel en sus manos, y salen fuera de la

[2] Informaciones de Chalcatongo, Mixteca Alta. La secuencia de los cuatro dioses (Sol, Itztlacoluihqui o Tezcatlipoca, Maíz, Muerte) aparece en diferentes contextos, como observa Nowotny (1968, p. 22). Encontramos, por ejemplo, las cabezas de estas cuatro deidades en una vasija pintada en Nochistlán. El *Códice vaticano B,* p. 95, muestra los cuatro poderes como alacranes.

casa a un patio, y sacan también dicho brasero con lumbre, y andan luego en procesión alrededor con aquel papel en las manos, y de poco a poco tomábales el papel de las manos el dicho Andrés y alzaba las manos con el dicho papel cara hacia donde venían las nubes por que no lloviese, y así andaba haciendo en la procesión de esta manera, alzando las manos con el papel cara a las nubes, y después tornaba a dar el dicho papel a los dichos principales para que lo llevasen con gran reverencia; y después de esto ya teneian hecho su fuego en el patio, y con aquel manera de brasero que llevaban en la mano, poníanlo en el suelo y echaban el dicho papel allí a que ardiese... [y]

el dicho Andrés [Mixcoatl] vió como llovió mucho, y para que no lloviese, trujéronle un brasero de esos que son dedicados al demonio, y trujéronle cierta hierba que se llama *iztauhyatl,* y púsola en el brasero para que ahumase, y así hizo sus encantamientos para echar las nubes, que no lluviese [González Obregón, 1912, pp. 70 y 56].[3]





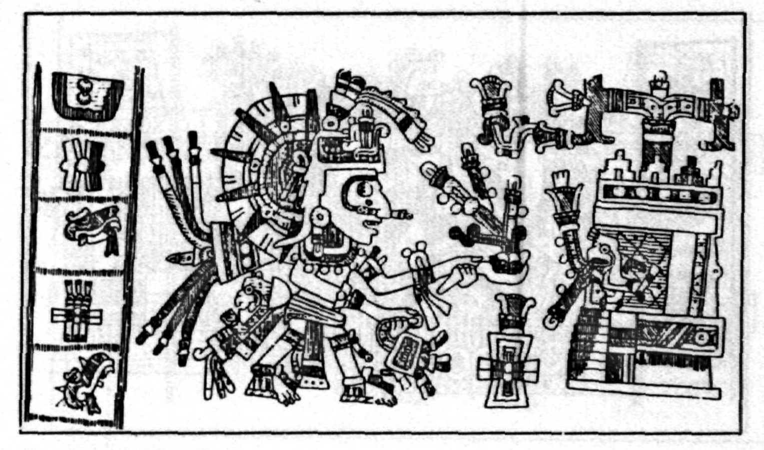
Tlemaitl, ***incensario en forma de "cuchara", colección Uhde, Museo de Etnología, Berlín (según Seler).***



Tlemaitl ***pintado, con una máscara de búho —hallado en excavaciones en la Calle de las Escalerillas (frente al Templo Mayor), en 1900 (según Seler).***

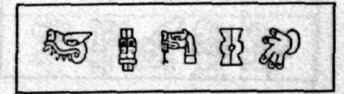
Costumbres semejantes sobreviven hasta hoy día. Por ejemplo, en Chalcatongo, en la Mixteca Alta, se echan en el brasero ardiente flores de la iglesia, reliquia y chile para espantar el agua excesiva, así como también se clavan machetes en la tierra, para espantar al Remolino, el *koo sau,* la gran Serpiente de la Lluvia .

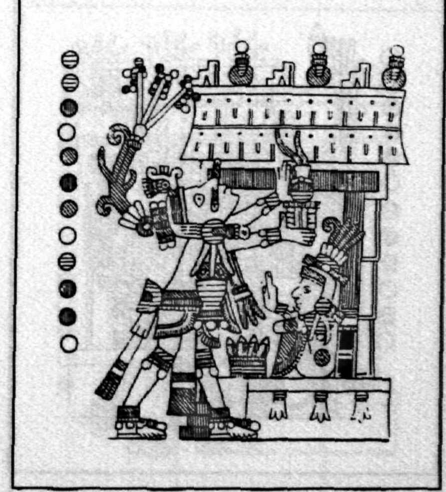
[3] Sobre el uso de *iztauhyatl* o estafiate (Artemisia mexicana Willd) en fiestas *nauas,* véase Ichon (1973), p. 280), y —con datos coloniales— Aguirre Beltrán (1973, pp. 124 y ss). En el proceso citado se dice: "el humo de esta hierba sube hasta las nubes y las echa" (González Obregón, 1912, p. 66).



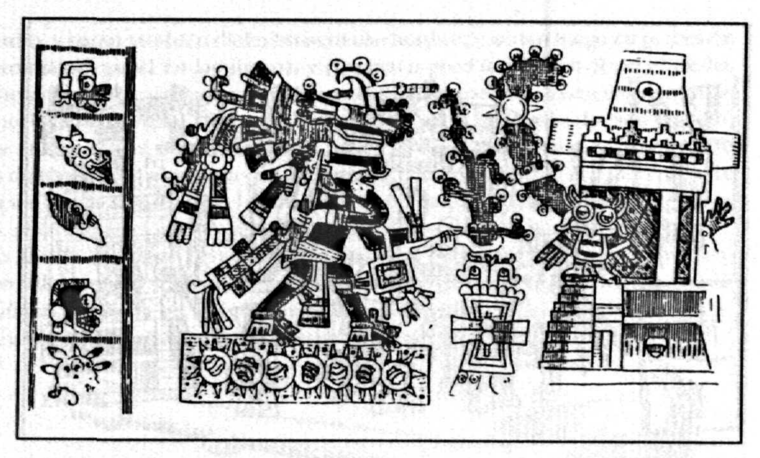
Cospi, *p. 12 (arriba).*

En las trecenas del ORIENTE
el dios Sol es el Patrono de las ofrendas.
El humo del incensario es precioso
y del brasero sale una flor:
muy buen augurio.
Es el templo del árbol precioso y florido,
del quetzal cuyo lenguaje también es de joyas y flores:
se anuncian nobleza, prosperidad y hermosa descendencia.

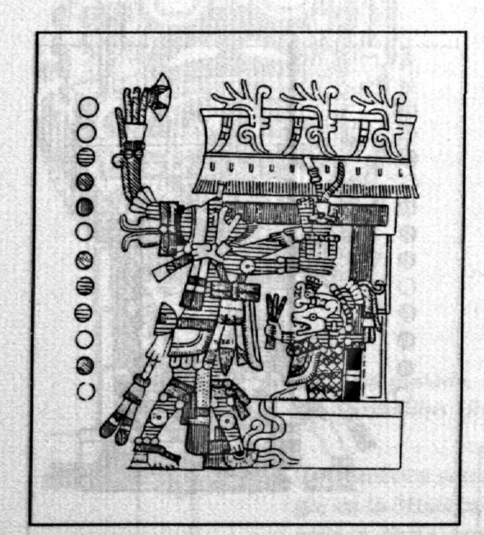




Fejérváry-Mayer, *p. 33 (abajo, derecha).*

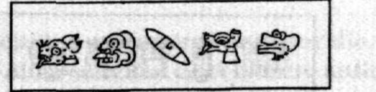


Cospi, *p. 12 (abajo).*

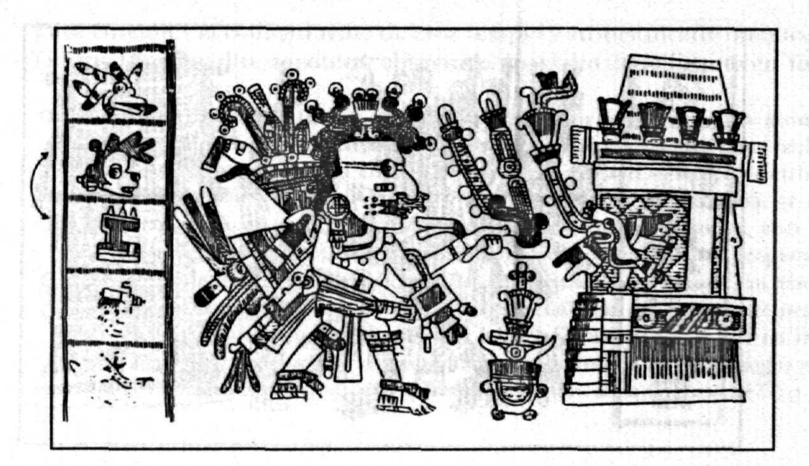


Fejérváry-Mayer, *p. 33 (abajo, izquierda).*

En las trecenas del NORTE
Iztlacoliuhqui es el Patrono de las ofrendas y penitencias,
el dios del Cuchillo Encorvado,
de la Ceguera y de las conquistas.
El humo del incensario es oscuro
y del brasero sale fuego con colmillos:
mal augurio.
En el templo está un tecolote, ave de la muerte,
que con palo y piedra profetiza oscuridad:
engaño y castigos.[4]

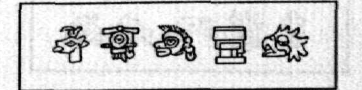


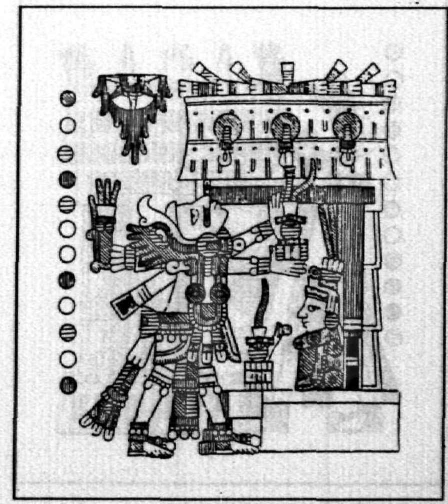
[4] Compárese la frase *tlapalloaz tetl, ihuintiz quahuitl,* "se ha de teñir la piedra (i. de la sangre del enemigo), se ha de embiragar el palo" (Ruiz de Alarcón, Tratado II, cap. 1).



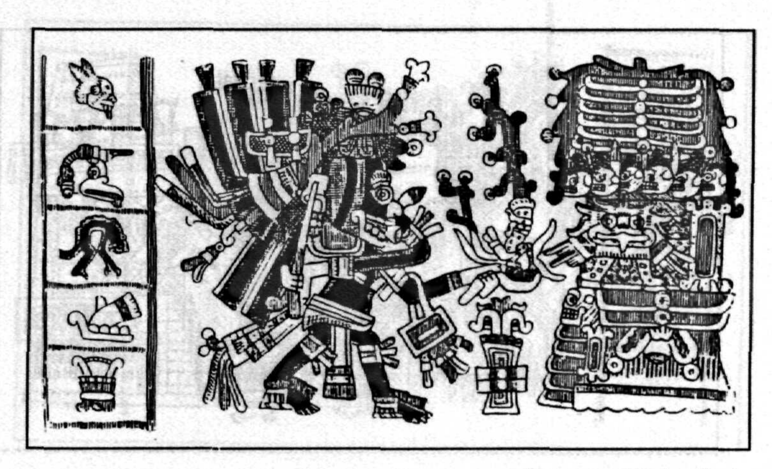
Cospi, *p. 13 (abajo).*

En las trecenas del PONIENTE
el Dios del Maíz es el Patrono de las ofrendas.
El humo del incensario es precioso
y del brasero sale una flor:
muy buen augurio.
El templo se caracteriza por flores preciosas
y por un quetzal que profetiza nobleza y prosperidad.

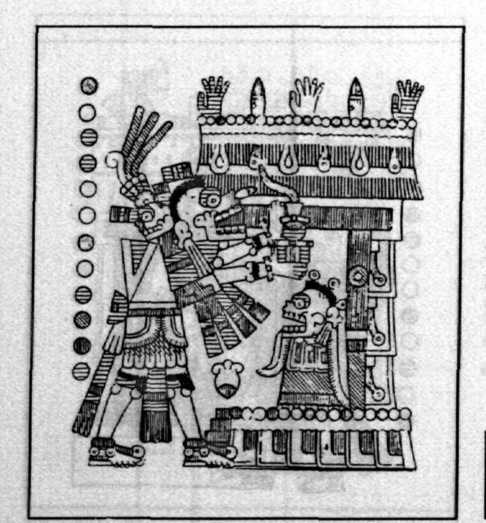




Fejérváry-Mayer, ***p. 34 (abajo, derecha).***



Cospi, *p. 13 (arriba).*



Fejérváry-Mayer, *p. 34 (abajo, izquierda).*

En las trecenas del Sur
Mictlantecuhtli es el Patrono de las ofrendas y penitencias.
El humo del incensario es oscuro
y profetiza la muerte sin remedio.
Del brasero sale fuego con colmillos: mal augurio.
El templo es de huesos, costillas y calaveras,
de cuchillos, oscuridad y sangre derramada.
Dentro está un tecolote, mensajero silencioso de la muerte.



Para entender la configuración de este templo y su significado mántico es reveladora la costumbre zapoteca, observada por Julio de la Fuente en Yalalag:

> Los huesos de muerto (gentil o contemporáneo) son empleados para atraer las ánimas a que estuvieron unidos y causar espantos. Se les deposita en el techo o en lo alto de los muros de la casa en que habita aquel a quien se desea mortificar. A las ánimas de gentiles aún enterrados, y en general a las así atraídas, se atribuyen fenómenos como el sacudimiento de las paredes, ruidos extraños, caer de tierra del techo u objetos y otros. Admítese que ponen huesos los propietarios que desean expulsar a un inquilino o una persona indeseable, o una de las dos personas (quizá emparentadas) que pleitan una casa. Señálanse también como practicantes de hechicería, más comunes antaño que hoy, enterrar un gato negro en los cimientos de una casa, para causar el desplome de los muros, o un perro negro y vivo, con el hocico amarrado, para que los que nazcan en ella sean mudos [1977, p. 340].

XVII. Los ritos con los manojos contados [pp. 21-23]

Mesas de ofrendas de manojos contados (de pasto, flores, etcétera).

Fejérvary- Mayer, *pp. 5- 22 y p.43 (arriba)*; Laud, *pp. 45-46 y p.22.*

LO CARACTERÍSTICO DE ESTE CAPÍTULO son los conjuntos de números en forma de puntos (grupos de uno) y de barras o rayas (grupos de cinco), que representan ofrendas de manojos de tallos de pasto, flores u hojas, o ramas de ocote, contados en cantidades especiales y colocados sobre una "mesa" en un modelo específico de diversas filas. Tales rituales sobreviven hasta hoy día en varias comunidades mesoamericanas y además están relacionados con ritos bien conocidos, como los "muñecos" recortados de papel que se elaboran en la Sierra de Puebla.

La versión tlapaneca ha sido relativamente bien documentada por los estudios de Leonhard Schultze Jena en los años 30 y permitió a Karl Anton Nowotny la interpretación de este capítulo. La "mesa" consiste en conjuntos de manojos de zacate o de caña, muchas veces en combinación con cadenas de flores u hojas, que son colocados enfrente de la representación de una deidad. Los manojos son de números diferentes y cada número tiene su propio significado en el ritual: sirve para llegar a una deidad determinada y pedir su favor o apoyo, así como para protegerse contra el mal.

Para interpretar el reverso del *Códice Cospi,* es imprescindible revisar algunos de esos rituales tlapanecos. Datos adicionales a la obra de Schultze Jena, con sus explicaciones correspondientes, los debemos a la amable ayuda de habitantes de Malinaltepec, Guerrero. Agradecemos especialmente a los señores Félix Rámirez Cantú y Felipe Chávez Poblano.

Entre los tlapanecos, las causas más importantes para ejecutar un ritual con manojos contados son las siguientes:

> *1.* Rituales contra enfermedades, que incluyen las siguientes tres ocasiones principales:
>
> • para curar el "espanto" (una experiencia traumática, que causa que parte del espíritu se quede en el lugar donde el susto se produce),
>
> • para curar a un *naual* (el "animal compañero" o *alter ego*, la entidad paralela de una persona) y
>
> • para obtener buena salud para el ganado.
>
> A cuál deidad debe dirigirse la ofrenda, depende de la enfermedad.
>
> *2.* Rituales para expulsar el mal o para invocarlo sobre otros.
>
> *3.* El ritual más grande que se ejecuta anualmente es la ofrenda al dios de la Lluvia, que se llama *Huiku* en la lengua tlapaneca, pero que también es conocido con el nombre cristiano de san Marcos. Su ceremonia se lleva a cabo cada año en la víspera del 25 de abril: comienza en la noche del día 24 y dura hasta las tempranas horas del día 25. La ofrenda, claro está, es para pedir al dios la cantidad de lluvia necesaria para producir una milpa abundante. La temporada de lluvia empieza aproximadamente un mes después del ritual.
>
> *4.* Los cazadores hacen ofrendas para asegurarse de la relación correcta con el "Viejo del Cerro" *(Ahma Huba)*, dueño de todos los animales. Especialmente cuando un cazador —o su esposa— ha sido adúltero, se requiere de rituales para reconciliarse con el Viejo del Cerro, que se enoja violentamente cuando gente "ensuciada" así, se pone en contacto con sus animales.

Las personas que ejecutan los rituales, generalmente hombres, conocen su arte por un aprendizaje informal. Se llaman *Ndikaa Huiku* en tlapaneco, "maestros" en español. Para el gran rito anual dedicado al dios de la Lluvia, se nombra a uno de los maestros más experimentados, reconocido por su "carrera" exitosa en estos asuntos.

Los materiales para hacer los manojos pueden diferir según el tipo de ritual o el lugar donde se celebra. Generalmente se usa zacate (un tipo de pinocha larga) cuando la ceremonia se realiza dentro del pueblo, pero se usa un tipo de caña cuando se hace fuera. Aparte de los manojos contados se usan también "cadenas de flores". En su forma más simple, éstas son hilos de algodón en los cuales se amarran hojas de un arbusto, y en su forma más elaborada son verdaderamente flores. En los rituales siempre se usan velas, muchas veces en cantidades y colores prescritos. También siempre está presente el copal. Otras ofrendas, que dependen del ritual, pueden incluir huevos, gallinas, licor, guajolotes, chivos, y hasta una vaca. Todo depende de la importancia de la

INDIANA

III

BEI DEN AZTEKEN,
MIXTEKEN UND TLAPANEKEN
DER SIERRA MADRE DEL SUR
VON MEXIKO

VON

Dr LEONHARD SCHULTZE JENA

MIT [illegible] ABBILDUNGEN IM TEXT UND [illegible] TAFELN

PUBLICADO BAJO LOS AUSPICIOS DE LA SOCIEDAD
MEXICO-ALEMANA ALEJANDRO DE HUMBOLDT. MEXICO, D.F.



VERLAG VON GUSTAV FISCHER IN JENA
1938

MONUMENTA AMERICANA

HERAUSGEGEBEN VON DER IBERO-AMERIKANISCHEN BIBLIOTHEK ZU BERLIN

SCHRIFTLEITUNG: GERDT KUTSCHER

III

TLACUILOLLI

DIE MEXIKANISCHEN
BILDERHANDSCHRIFTEN
STIL UND INHALT

Mit einem Katalog der Codex-Borgia-Gruppe

von

KARL A. NOWOTNY



VERLAG GEBR. MANN · BERLIN

1961

Las dos publicaciones fundamentales de Leonhard Schultze Jena (1938) y de Karl Anton Novotny (1961).

ocasión, pero también de la prosperidad de la comunidad o de la persona para quien se hace el ritual. Por ejemplo, el propio ritual para el dios de la Lluvia llevado a cabo en 1984 fue considerado relativamente pobre por mucha gente de Malinaltepec, ya que la crisis económica no permitió gastos extraordinarios.

Como veremos más adelante, los manojos contados se arreglan generalmente en ciertos modelos, frente al fuego. Lumbre es la personalidad más importante, porque es él quien sirve de intermediario entre el sacrificador y la deidad a quien se dirige la ofrenda. Por eso, Lumbre siempre debe estar presente en el ritual: es el fuego de la casa, cuando la ceremonia se celebra en el pueblo; y es la presencia de las velas, que con ellas basta, cuando es en el cerro o en una cueva.

Todos los números de los manojos y de las cadenas tienen su significado, pero la explicación puede variar según el maestro. Únicamente los números 6,



Malinaltepec, Guerrero.

9 y 7 no cambian de significado en la tradición tlapaneca. Un observador occidental podría opinar que se trata de una falta de "canonización" o de coherencia de la religión, porque en las tradiciones religiosas occidentales se concede gran importancia a dogmas y teorías fijas. Sin embargo, lo que más importa en la tradición tlapaneca, como en muchas tradiciones nativas de América, es que un maestro realice sus rituales de manera adecuada para su propia espiritualidad y personalidad y que por lo tanto sea exitosa. Esto permite mucha variación dentro de ciertos marcos generales. Por ejemplo, hay rituales que se hacen con predilección en los días miércoles. Sin embargo, conocemos a un maestro que nunca los ejecuta en tales días, porque para él son menos propicios en razón de sus propias experiencias religiosas.

El hecho de que los números y sus significados pueden variar según el maestro, impide una equiparación exacta de la tradición tlapaneca con lo que se ve en los códices. A la vez, la elasticidad de las tradiciones es un signo de la constancia y la firmeza del marco general. Es ese marco general de ideas el que nos ha de guiar en la comparación de los ritos registrados por los códices con la tradición de Malinaltepec. Revisemos ahora tres rituales tlapanecos con manojos contados: para el *naual,* para defenderse contra el mal, y para el dios de la Lluvia.

XVIII. El rito para un *naual*

CUANDO UN MAESTRO HA DIAGNOSTICADO que el malestar de una persona se debe a problemas de su *naual* (animal compañero), los manojos, aunque cuidadosamente contados, no se ponen en un modelo, sino todos juntos ante el fuego, y no se usan cadenas.

Citamos a continuación un ejemplo concreto, el ritual tal como fue realizado en enero de 1980 por un maestro anciano y respetado que en aquel entonces tenía cerca de 80 años. Este maestro, como los demás, cobra modestos honorarios por sus servicios, generalmente en relación con lo que el cliente puede gastar. En este caso cobró 100 pesos. Además, el cliente debe comprar la gallina y las velas necesarias.

Los particulares del ritual son los siguientes:

Tiempo: En última hora de la madrugada. El lapso del día preferido para este ritual, va de las cinco a las seis y media. Fue un día lunes, pero eso no tiene significado, ya que no se prescribe un día fijo para este ritual.

Lugar: Ante una hoguera, en un patio privado entre varias casitas.

Ofrendas: Una gallina, copal, seis velas.

Oraciones: Dichas en tlapaneco, siempre precedidas de la invocación "María Santísima", cuatro veces repetida.

Manojos contados: Para este ritual todos los manojos vienen en cantidades de cuatro porque cuatro son los puntos cardinales. Los números 6 y 9 son importantes porque entran en los manojos para repeler las fuerzas de mala influencia. Cuando aquellas fuerzas están ya satisfechas, se puede continuar la ceremonia sin peligro de intervenciones nefastas. Más adelante, en los otros rituales, veremos la posición especial que tienen los manojos de 6 y 9. Por experiencia, el maestro sabe que estos números particulares son los apropiados. Así lo afirmó, y además explicó: "Mi esposa sabe cuántas tortillas yo como en el almuerzo, entonces ella prepara ese número para mí. Así sabemos cuál es el número para las ánimas sin fe, y les preparamos su número". Las "ánimas sin fe" son "los que murieron sin bautismo, o sin enterramiento apropiado".

El ánima rica que se invoca para asistencia (números 13 y 14) es el ánima de una persona, ya muerta, que fue feliz y próspera durante su vida; ahora se solicita la ayuda de aquellos los bien afortunados.

La secuencia de los números de 16 hasta 22 sirve como lo que podríamos llamar una "escalera", para llegar a Lumbre y su esposa. Si se cumple esta secuencia sin problemas, ya se puede poner el ruego actual frente a Lumbre mismo, el Mensajero que a su vez lo llevará al Viejo del Cerro. El concepto de una serie que sube tiene relevancia para la interpretación de los códices.

La ejecución del ritual: esa madrugada nos sentamos en el patio, frente al fuego. Trajimos una gallina, seis velas, copal y las ramas de zacate para preparar los manojos. Antes habíamos recogido las pinochas que el maestro usaría para contar los manojos.

4 de 6	para que se aleje el mal
4 de 7	para la Madre Tierra donde vive el *naual*
4 de 8	para el ejecutor del ritual (el maestro)
4 de 9	para las ánimas sin fe
4 de 10	para las personas presentes, que nadie haga mal
4 de 12	para que todos los *nauales* puedan comer en el monte
4 de 13 4 de 14	para la asistencia de un ánima rica
4 de 15	para que ninguna enfermedad toque al *naual*
4 de 16 4 de 17 4 de 18 4 de 19 4 de 20 4 de 21 4 de 22	para pedir permiso de Lumbre y poder llegar a él
4 de 23	para la esposa de Lumbre (María Santísima)
4 de 24	para Lumbre mismo
4 de 28	para que los ruegos del maestro logren su objetivo
4 de 29	para el alma del maestro, que las palabras de su alma sean escuchadas

Para empezar el ritual el maestro se pone de pie junto al fuego. La persona cuyo *naual* está en problemas se sienta al otro lado del fuego. El maestro cuenta un manojo de 6, y, con ese manojo en la mano, dice: "María Santísima, María Santísima, María Santísima, María Saintísima".

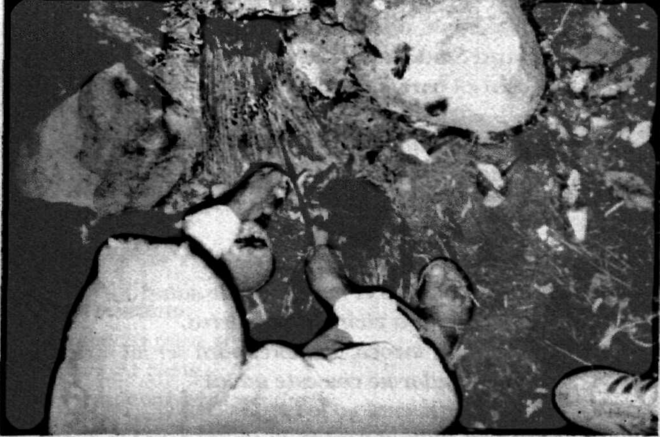
Se sienta y coloca el manojo con las puntas del zacate tocando el fuego, de modo que arden lentamente, sin llama. Ahora siguen más manojos, contándolos siempre el maestro, pasándolos de su mano izquierda a su mano derecha y colocando cada manojo encima del anterior.

Cuenta los manojos en voz alta subiendo en orden de cantidad. Usa la lengua tlapaneca, pero cambia de vez en cuando al español, aparentemente para que la persona presente —que no habla el tlapaneco— sepa en cuál fase del ritual se encuentra. El ambiente es calmo e inspira devoción. Cuando el maestro se detiene un momento, los presentes hablan y hasta hacen bromas, pero en seguida, cuando el maestro retoma su cuenta, todos se ponen muy serios. Al llegar al número 18, el maestro se levanta y reza en tlapaneco. Luego se sienta y sigue contando. Antes de colocar los dos últimos manojos de 29, el maestro vuelve a ponerse de pie y reza.



Preparando el zacate para los manojos.





El maestro Felipe Chávez Poblano coloca el manojo en el suelo, y corta la lengua de la gallina.

Cuando todos los manojos han sido colocados, él prende las velas y las pone, de tres en tres, a los dos lados del montoncito de manojos. Luego echa un poco de copal en el fuego. A su orden, le traen la gallina. La persona enferma debe agarrarla y el maestro corta el cuello de la gallina, de tal manera que la sangre se riega encima de los manojos y en el fuego. El maestro reza con la gallina muerta en sus manos.

Después corta la lengua de la gallina, una pluma de cada ala, un dedo de cada pata y una pluma de la cola. Todo eso lo arroja al fuego. De tal manera Lumbre, que funciona como intermediario, lleva la gallina "en espíritu" hacia el Viejo del Cerro. Con esto se acaba el acto ritual.

El maestro se queda al lado del fuego para vigilarlo. Los manojos deben quemarse completamente, porque si, por ejemplo, unos perros los disturbaran, todo el ritual quedaría sin valor. A las nueve de la mañana todos los que estuvieron presentes en la ceremonia se reúnen de nuevo para consumir el caldo de la gallina que la hija del maestro ha preparado.

Los rezos usados durante el ritual son de un contenido bastante fijo. Se repiten los mismos textos, con pequeñas variaciones. Todos son en lengua tlapaneca. Los tradujo al español el maestro Félix Ramírez Cantú. La grabación y la traducción se realizaron con su permiso explícito.

Cuando principia el ritual y cuando se interrumpe al contar los manojos de 18, la oración es la siguiente:

María Santísima, María Santísima,
María Santísima, María Santísima
[esto es para saludar a Lumbre].

Le ruego que ninguna enfermedad
toque a este naual,
por donde viva, sea por los cerros,
en el mar o en un río.

Es por eso que el maestro pide salud
y fuerza para vivir en esta tierra.
Por eso le invoco, Lumbre, para ser mi intercesor,
para ayudarme con este naual
aquí por lo cual yo le ruego.
Sea un animal nacido en un río, por los cerros,
en una cueva, en un pantano o por donde sea.

Esta parte se repite con la excepción de la invocación de María Santísima, y al fin se añade lo siguiente:

Porque le falta fuerza, porque le falta apoyo,
por eso le hago esta ofrenda,
para que se refortalezca el animal.
Así también hago ofrendas a la Madre Tierra,
para que ella haga crecer de nuevo
lo que el animal comía o destruía.

Se repite esta última parte y se añade:

Pero Usted, Señor, le ayudará, por eso invoco a Lumbre,
porque de Lumbre puedo pedir todo.

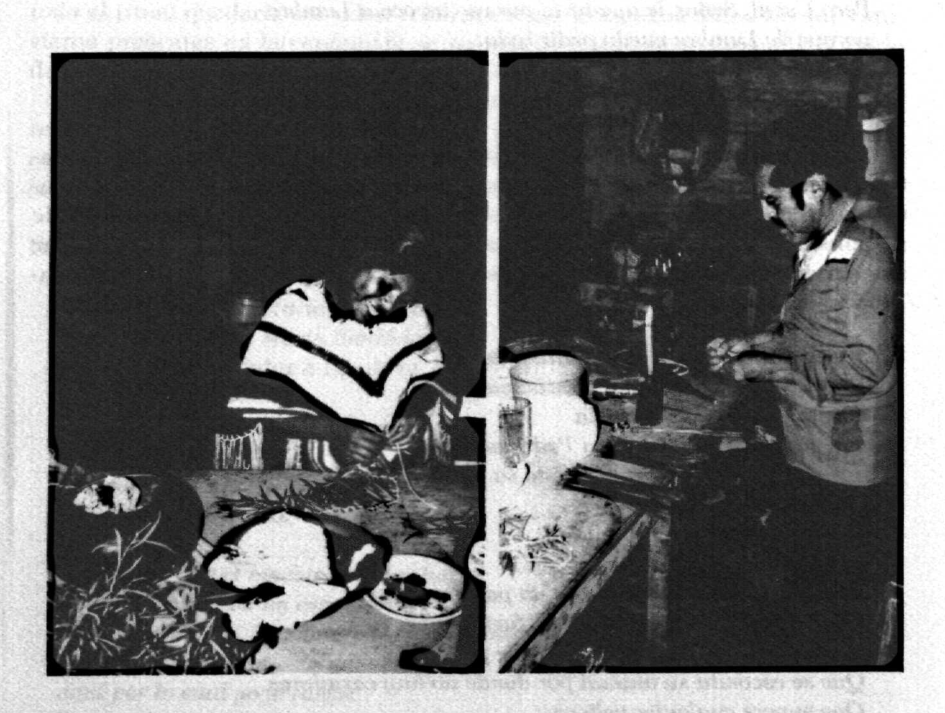
Después de eso recomienza el contar.

De igual manera, para los dos últimos manojos de 29, las oraciones contienen formulaciones centrales y aparentemente fijas, pero el maestro añadió también unas frases propias, sobre todo por un gran sentimiento de responsibilidad, ya que una persona había venido de tan lejos para buscar sus servicios. Las mismas oraciones se repiten después de sacrificar la gallina y son las siguientes:

María Santísima, María Santísima,
María Santísima, María Santísima,
le voy a explicar la ofrenda
que yo tengo aquí, es para Pedro aquí,
que viene de muy lejos pidiendo su ayuda,
que viene de Holanda.
Por favor, ayude allí su naual,
sea un animal nacido en un río,
por los cerros, en el mar o en un pantano.
Que tenga su animal riqueza y fuerza para vivir,
que no se acabe todo lo bueno que ya tiene.
Que se esconda su animal por donde no hay cazadores.
Que supere cualquier peligro.
Que siempre se mantenga escondido, su vida entera,
así que viva y crezca.
Que los animales no se peleen entre sí.

Todo eso se repite, con excepción de la invocación a María Santísima, y al final se añade lo siguiente:

Le pido que todo lo que ruego aquí le ayude en Holanda,
que Lumbre cuide de este hombre,
aunque sea de otra lengua y de otra raza,
porque Lumbre es superior a todos.



En la preparación ayuda la familia entera, recogiendo zacate, preparando las cadenas. Los niños amarran hojas de un arbusto en el hilo de algodón. Los números de los manojos y de las cadenas tienen, todos, su significado.

XIX. El rito contra el mal



EN ESTE SEGUNDO RITUAL, como también en el tercero, los manojos son colocados en un "modelo", esto es, en una ordenación específica. También se usan cadenas. Los manojos son amarrados con hilo de algodón —el mismo hilo que se usa para la construcción de las cadenas. Esta ceremonia fue hecha por el maestro Félix Rámirez Cantú en su casa. Durante el ritual él rezaba casi sin parar. Conforme a sus deseos, no existe grabación de esas oraciones ni proporcionamos información sobre su contenido. Nos limitamos a una descripción puramente formal.

En la preparación ayuda la familia entera, recogiendo zacate, preparando las cadenas. Los niños amarran hojas de un arbusto en el hilo. Luego el señor Rámirez cuenta las hojas (llamadas "flores") y corta las cadenas en las cantidades requeridas. De una vara que había colocado bajo el techo, cuelga las cadenas en hileras con el fin de poder recogerlas con facilidad durante el ritual.

También prepara los manojos y los pone en orden junto con las otras cosas necesarias: huevos de gallina, velas y copal. Todo el material usado se califica como "caliente", porque lo caliente ataca directamente el mal. La ceremonia no empieza hasta que todos los niños se hayan dormido y los únicos veladores son el ejecutor del ritual y el que lo documenta.

Particulares del ritual:

Tiempo: En la noche, de las 9.45 hasta las 11.15. La noche es el tiempo preferido. No hay preferencia para alguna fecha o para algún día de la semana.

Lugar: En la casa del maestro, delante del fuego de la cocina.

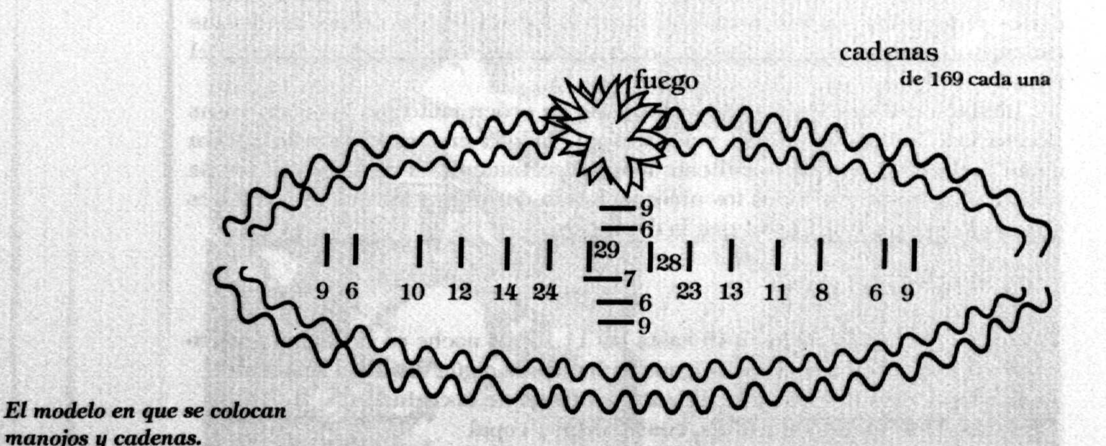
Ofrendas: Dos huevos de gallina, cuatro velas y copal

Oraciones: Largas plegarias en tlapaneco y español.

Cadenas: Además de las cadenas, que vienen exactamente en los mismos números y cantidades que los manojos contados, hay 4 de 169 para el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, para defender la ofrenda contra influencias adversas.

Manojos (y cadenas):

4 de 6	para que se aleje el mal
4 de 9	para las ánimas sin fe
1 de 7	para completar las palabras de la oración (o sea, para compensar de posibles errores en rezar o contar)
1 de 8	para el enemigo, para reconciliarlo
1 de 10 1 de 11 1 de 12	para completar la ofrenda
1 de 13 1 de 14	para los mares 13 y 14; de allí viene el mal, allí debe regresar 1 de 14
1 de 23	para la esposa de Lumbre
1 de 24	para Lumbre
1 de 28	para el maestro (o sea, Abel)
1 de 29	para Kain, para reconciliar la sangre mala



El modelo en que se colocan manojos y cadenas.

Como dijimos, en todos los rituales tlapanecos con manojos contados, los manojos de 6 y de 9 tienen el mismo significado. Cuando se usa un modelo, estos manojos siempre son colocados primero en un cuadro que va a encerrar después todos los demás manojos.

Con ellos, entonces, se crea un área libre de fuerzas malas para poder cumplir el ritual. Tal como lo describió Schultze Jena, el manojo de 7 (o, a veces, también de 14) sirve para pedir perdón por si acaso ocurrieran algunos errores durante el ritual. Por eso, también ese manojo queda fuera de la ordenación de los demás manojos.

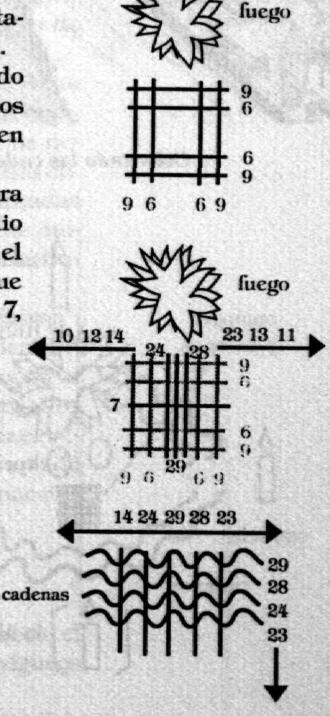
En el pensamiento tlapaneco, los mares 13 y 14 son los lugares míticos de donde salieron los elementos más importantes de la creación como la conocemos. Gente, plantas y animales, deidades como la Mujer del Maíz, pero también el mal, vinieron de allí.

La ejecución del ritual.

Las cadenas cuelgan de la vara suspendida, las de 6 y 9 apartadas de las demás. Los manojos están en una jicarita, también con los de 6 y 9 apartados. En la jicarita se encuentran también los huevos, las velas y el copal.

El maestro se sienta ante el fuego, con la jicarita. Empieza echando un poco de copal al fuego mientras reza en tlapaneco. Toma primero los manojos de 6 y los coloca en un cuadro delante del fuego. Luego añade en el mismo cuadro los manojos de 9.

Las oraciones cesan un momento mientras que el maestro se prepara para colocar los otros manojos. Primero pone el manojo de 29 en medio sobre el cuadro de manojos de 6 y 9. Luego, a la derecha del 29 viene el 28, a la izquierda del 29 viene el 24, a la derecha del 28 viene el 23. Sigue así alternando hasta que queda colocado el manojo de 8. El manojo de 7, por fin, se pone transverso encima de los otros.



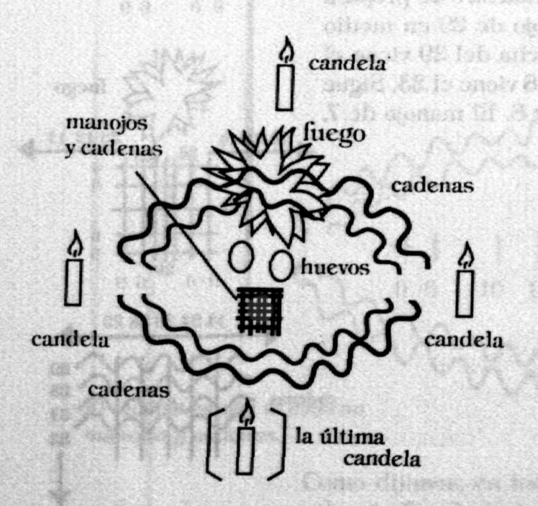
Colocación de las cadenas.


Colocando los manojos y las cadenas.

Ahora es tiempo de poner las cadenas. Primero las de 6 y 9, que se colocan sobre los manojos que tienen el mismo número. Las demás cadenas se ponen en secuencia, conforme a su orden de cantidad, transversales, encima de los manojos. La cadena de 29 es la más cercana al fuego, las demás vienen paralelamente a ella. La cadena de 7 se pone en esa serie sin distinción. Por fin se ponen las cuatro cadenas de 169 en dos pares alrededor de la ofrenda, dos al lado izquierdo, dos al lado derecho. Esas cadenas de protección divina encierran toda la ofrenda, incluso el fuego.

Colocando las cadenas.

El maestro rompe las cimas de los huevos y los pone en el fuego, al otro lado de la ofrenda, a la izquierda y a la derecha. Colocados éstos, se acaban las oraciones en tlapaneco. El maestro pone tres de las velas alrededor del círculo de las cadenas de 169, una a la izquierda, una a la derecha y una al lado del fuego. Con la cuarta vela en la mano, reza una media hora oraciones en español. Por fin pone la última vela al pie de la ofrenda. Poco después de terminadas las oraciones, los huevos reventaron con un sonido fuerte. Esto se considera un buen signo. Cuando hubo terminado el ritual, el maestro cumplió su última obligación, que fue quemar todos los materiales empleados.





Las cadenas de protección divina encierran toda la ofrenda.

XX. El rito para el dios de la Lluvia

COMO TERCER EJEMPLO, veremos el ritual para el dios de la Lluvia en la forma concreta en que se celebró en 1984. El nombre de esta deidad es *Huiku* en tlapaneco y san Marcos en español. Este ritual se realiza en la cumbre de La Lucerna, el cerro más alto en los alrededores de Malinaltepec. En este caso se usó como material para preparar los manojos un tipo de caña, cortada en pedazos de aproximadamente 10 centímetros.

A diferencia de los casos descritos arriba, la ceremonia para la lluvia es un evento público en el cual, idealmente, la comunidad entera participa. La organización está en manos de una mayordomía, que colecta el dinero que se necesita para las ofrendas. Aparte de las ofrendas públicas, muchas personas entregan ofrendas personales al maestro que ejecutará el ritual. Las ofrendas dependen también, como ya se dijo, de la prosperidad del pueblo en ese momento. En 1984 la mayordomía se quejaba de que las ofrendas fueron relativamente pobres.

El acto ceremonial se llama "ir a pedir la lluvia" o "ir a rezar a san Marcos". Como ya lo sugiere este nombre, el rito toma la forma de una pequeña peregrinación. La fecha de san Marcos es el día 25 de abril y el ritual comienza en la víspera, en la noche del día 24. En los días anteriores (21, 22 y 23 de abril), los funcionarios de la mayordomía han ido a la iglesia, tres veces al día, para rezar y quemar velas. En el día 24, el maestro sube a la montaña con un grupo de ayudantes e interesados. En 1984 la ceremonia fue ejecutada por el maestro Luis Vicario Sánchez.

Particulares de este ritual:

Tiempo: El 24 de abril de 1984, en la víspera del día de *Huiku* o san Marcos, el dios de la Lluvia. El ritual inicia a las ocho de la noche y dura —con algunos intervalos— hasta las 3.15, es decir, hasta media madrugada.

Lugar: En "La Lucerna", la cumbre más alta en los alrededores de Malinaltepec. Allí se ha construido un semicírculo de piedras, que se llama *"tecorale"*. En ese *tecorale* se realiza el rito.

Ofrendas: Un guajolote, trece velas, aguardiente, huevos, copal. Los huevos no son contados; todos fueron entregados al maestro como ofrendas personales. También una gran cantidad de velas fue entregada de la misma manera y el maestro las quema todas, pero mantiene separadas las trece candelas "oficiales".

Oraciones: Plegarias en tlapaneco para suplicar la lluvia de *Huiku,* así como oraciones leídas por un ayudante de un salterio y un rosario.

Manojos y cadenas en números iguales:

4 de 4	para completar la ofrenda
4 de 6	para que se aleje el mal, para las ánimas muertas
4 de 7	para las ánimas de la gente viva
4 de 8	para pedir gracias
4 de 9	para las ánimas sin fe
4 de 12	
4 de 13	para la ayuda del espíritu bueno
4 de 14	
4 de 24	para Lumbre
4 de 50	para defensa de nosotros
4 de 53	contra los enemigos
4 de 69	para la señora "7 Plantas de Maíz", que vive en los Mares Trece y Catorce
4 de 169	para el pueblo
4 de 269	para el mundo entero, para la generación del mundo



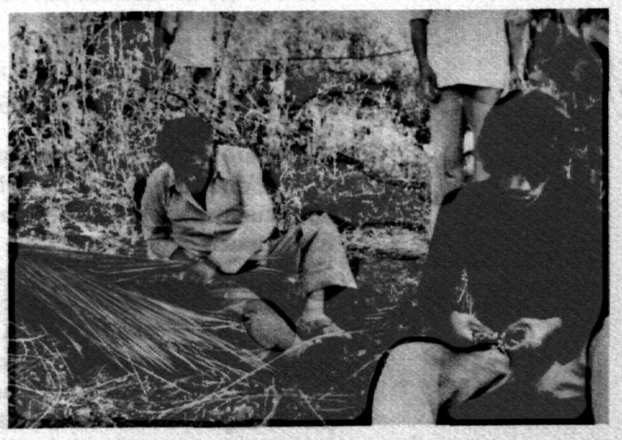
Modelo de manojos y cadenas para el rito de la lluvia. Primero se ponen los manojos de 9 en las equinas del área de la ofrenda. Después se colocan los de 269, 169, 69, 53, 50, 24, 14, 13, 12 y 7, siempre continuando desde el centro. Cumplido esto, vienen los manojos de 6, junto a los de 9. Por fin se colocan los de 4, transversalmente, encima de los manojos centrales. Las cadenas vienen encima de los manojos, con excepción de las más largas (269), que se cuelgan a las ramas de los árboles inmediatamente alrededor del tecorale.

En este caso los manojos de 4 funcionan para completar la ofrenda, función que en la ceremonia anterior tenía el manojo de 7. En los dos casos descritos arriba, vimos que los maestros contaron los números desde el más bajo al más alto, con una consideración especial para los números 6 y 9. En este ritual para el dios de la Lluvia, el maestro contó los números del más alto al más bajo, con consideración especial para los números 9.

Acerca de la señora "Siete Plantas de Maíz" se cuenta lo siguiente. Ella vivía antes entre la gente, pues fue esposa de un hombre. Pasando por la milpa, dando una señal, nada más, su canasta se llenó de mazorcas. La mala conducta de su esposo, empero, causó su regreso a su padre, que vive en los Mares Trece y Catorce. Desde entonces tenemos que trabajar duro para obtener nuestro alimento, el maíz.

La ejecución del ritual.

Cerca al mediodía del 24 de abril, el maestro sale del pueblo con un grupo de personas que quieren asistir al ritual y han obtenido el permiso del mayordomo para hacerlo. Llevan las ofrendas y unas canastas de flores para fabricar las cadenas.



La preparación de los manojos de caña.

Dos ayudantes del maestro habían salido antes del pueblo para ir a cortar la caña que se usa en este caso para preparar los manojos. Los dos grupos se encuentran en medio de la subida a la cumbre de La Lucerna.

En total la subida toma unas cinco horas por veredas muy empinadas. Al llegar a la cumbre se encuentran con un grupo de otro pueblo que también hace allí su ritual para la lluvia.

Mientras que el otro grupo hace su ritual, el grupo de Malinaltepec prepara los manojos y las cadenas. La caña es contada en los números apropiados y luego cortada en pedazos de *más o menos* 10 centímetros. Se preparan las cadenas con el mismo tipo de hilo de algodón que vimos en el ritual anterior, pero en este caso tan importante se usan verdaderas flores para amarrar en él.



El rito en el monte.

Pronto el grupo del otro pueblo ha acabado su ritual, que es mucho más simple que el de la gente de Malinaltepec. El sagrario de *Huiku* o san Marcos se encuentra en la jurisdicción de Malinaltepec y parece que por aquella razón ellos tienen el derecho al uso más amplio.

En la cumbre se encuentran dos *tecorales*. El más grande es el "Lugar de san Marcos" y se considera como centro del ritual; el más pequeño se llama "Lugar de la Santa Cruz": allí también se ponen cadenas en los mismos números que ya mencionamos, pero no se colocan manojos.

El maestro empieza el ritual a las ocho de la noche, colocando los manojos en el Lugar de san Marcos. Después enciende las candelas y las pone alrededor de los manojos, colocando a la vez los huevos en frente de los manojos. Al otro lado de los manojos, el maestro pone botellas de aguardiente. Quema copal en un incensario de barro. El maestro reza sus oraciones durante una hora. Luego, a las 9.45, sigue una pausa para comer algo. Cuando se retoma la ceremonia, el maestro sacrifica el guajolote y reza las mismas oraciones de antes. Después coloca las cadenas y reza nuevamente; por último, toma aguardiente y lo riega ampliamente sobre la tierra delante de los manojos "para dar de tomar a *Huiku*". El ritual termina a las 3.15 del dia siguiente.

En la mañana todos los presentes comparten y comen el guajolote y los huevos, mientras toman lo que quedó del aguardiente.

A las ocho de la mañana el grupo emprende el regreso a Malinaltepec. Cuando llegan allí, los vecinos del pueblo se informan con el grupo si todo ha ido bien. Una pregunta normal que se hace a la gente que ha subido es si uno ha soñado algo mientras que estuvo en aquel lugar sagrado.

Los sueños recibidos en aquellos sitios especiales han de tener un sentido muy importante. La primera prueba de la efectividad del ritual —y por lo tanto del maestro— se muestra el día de san Isidro, el 15 de mayo. Si llueve en ese día se considera un buen pronóstico para toda la temporada de lluvia.

Después de haber dado una idea general de las ofrendas de manojos contados, queremos ilustrar la relación especial que tienen los cazadores tlapanecos con *Ahma Huba,* el "Viejo del Cerro". Para que tengan éxito en la caza, el maestro coloca manojos contados ante este dios Supremo, como signo de gratitud por las presas alcanzadas en el pasado y como recompensa a su Dueño.

Un cuento de importancia religiosa expresa este *ethos* social y a la vez explica que hombres y mujeres adúlteros serán castigados por los animales ponzoñosos —concepto interesante para el estudio de las escenas en los códices *Cospi* y *Fejérváry-Mayer.*

Un hombre cazaba ciervos. Mataba los ciervos y su esposa vendía la carne. Muchas veces el cazador tenía que pasar varios días en el monte para cazar. Durante su ausencia su esposa le era infiel.

Un día el cazador se encontraba en un valle muy bonito y verde. Subió un cerro pedregoso, así que podía ver todo el valle. Ya quería bajar para cazar cuando le enfrentaba un hombre: "Tú, ¿qué haces aquí?"

"Pues, nada, voy cazar algunos ciervos."

"Entonces, mi patrón te quiere hablar."

Aquel hombre estranjero estuvo vestido de vaquero. Llevó al cazador a una cueva, que tenía una puerta grande y bonita. Allí el cazador tenía que entregar sus armas. Le presentaron a un hombre muy viejo con pelo largo y una barba blanca.

"Entonces, eres tú el cazador que causa tanto daño aquí. Ven, quiero mostrarte algo."

Le llevaron al cazador a un espacio donde había tres corrales. Un corral estaba lleno de ciervos, los dos otros estaban vacíos.

"Es tu culpa que esos dos están vacíos", dijo el anciano. "Ahora debes pagar tus deudas, vas a servir para siete años."

"Está bien", dijo el cazador. Le pusieron una piel de venado y al mismo tiempo se había convertido en un gran ciervo macho.

"Vete a tu casa, y allí verás, que tu esposa te es infiel. La gente te matará y te comerá, así que vas a saber como eso siente."

El hombre vió la adulteria en su casa y más tarde le mataron los cazadores, pero se revivió y fue matado otra vez. Eso duró siete años. Sin embargo, la gente que comía de su carne se enfermaron. Por eso la gente organizó una fiesta muy grande

para el Señor de los Venados para quitar la enfermedad. Sacrificaron gallinas y guajolotes y chivos y hicieron ofrendas con flores y manojos, ¡una fiesta enorme!

Pasaron los siete años. El cazador se presentó otra vez al Dueño de los Venados y éste le dijo: "Bueno, has servido tu tiempo y ya pasó tu castigo, pero todavía no se ha pasado el castigo para tu esposa y para aquel hombre. Vete a tu casa, y ya cerca de allí encontrarás un ciervo, mátalo, como es tu profesión, y entra en tu casa. No digas nada al hombre estraño allí, pero invítalo para comer de tu presa. Tu esposa y aquel hombre se morirán. Tú debes regresar aquí, siete días después del entierro, para ver en qué condición se encuentran."

Así lo hizo el hombre. Comieron del venado y el otro hombre se fue. Durante la noche, cuando la esposa quiso agarrar alguna cosa de una jícara, le mordió un alacrán pequeño, de modo que se enfermó y se murió. El otro hombre se fue a su casa, donde tenía esposa, pero en el camino le mordió una víbora de cascabel. Los entierros fueron más o menos simultáneos.

Después de siete días el cazador se fue otra vez a la cueva. Allí se encontró con la mujer, amarrada, apoyándose en sus pies y manos. Cada venado macho que pasaba abusó de ella, y cuando ya se cansaron de eso, usaron sus cuernos. El hombre estuvo también amarrado, pero de pie, y cada cierva que pasó tomó su "carne" entre sus dientes y le mordió y le jaló. Así fueron castigados para siempre.

El anciano dijo al cazador que en el futuro siempre debería observar las ofrendas anuales, y con eso todo estaría bien. Desde entonces la gente trae ofrendas con guajolotes y gallinas y manojos antes de ir a cazar, y también cuando han sido infieles.[1]

La misma admonición ético-religiosa viene en una oración para la caza, registrada por Schultze Jena (1933-1938, III, p. 177). La oración se dirige al Viejo del Cerro, Dueño de los animales, como expiación y recompensa por los animales que ha matado el cazador. También se dirige a las ánimas sin fe que funcionan como las fuerzas punitivas del Viejo del Cerro, en caso de transgresiones o falta de ofrenda correcta. El maestro que ejecuta el ritual reza para el cazador:

Vengo en nombre de él que ha robado los animales del Viejo del Cerro: por eso le trae una ofrenda expiatoria, también para que no le escape lo que pudiera ver o oir, cuando se prepara, mañana para andar otra vez en el monte.
Que se le permita que vea, que oiga, que coma; que no sea impedido a ver, que no sea impedido a oir.
Que no se moje la pólvora el día que encuentre un venado, que tampoco se moje el cebo. Que la bala de la escopeta no yerre, donde mira para apuntar. Que, como antes, le caiga una presa de caza a sus pies, a sus manos.

[1] Esta historia ha sido muy difundida en Mesoamérica. Los chinantecos, por ejemplo, relatan cómo el Señor del Monte revela al cazador el adulterio de su esposa con un espejo (Weitlaner, 1977, pp. 112-117).

Por eso le traigo ahora un regalo y una ofrenda expiatoria, por todo que ha caído en su mano.
Para todo hace recompensas, porque no quiere que se le retenga, que se pierda, lo que quiere oir y ver, cuando se prepara en el monte.
Que no pegue el rayo, que no esté al acecho ningun serpiente, que no haya oruga peluda, pegada al follage, donde él (el cazador) se prepara.
Que tampoco se quede un alacrán allí bajo del tronco del árból, al pie del árbol, donde (el cazador) se encontrará, se dispondrá al día que se vaya al monte.
Porque esos animales pertenecen a las malas ánimas sin fe, cuyas manos y cuyos pies son calientes, si acaso (el cazador) no ponga ofrendas de manojos y flores, de copal bueno y sangre caliente a los pies de ellos, las ánimas sin fe.

XXI. Las "mesas" del *Códice Cospi*

CON LA ORACIÓN POÉTICA de Schultze Jena en la mente nos dirigimos al *Códice Cospi.* En las páginas 21-31 encontramos "mesas" de manojos contados, representados por números de puntos y barras. Cada "mesa" está consagrada a una deidad, pintada en la parte superior de la página. Todos esos dioses blanden un lanzadardos *(atlatl)* o un hacha. Junto a los números de los manojos se ven otros elementos en las "mesas", generalmente referencias a diversos animales. En combinación con las diferencias en la ordenación y la cantidad de los manojos contados, estas figuras sugieren una subdivisión de la temática, que se corrobora cuando tomamos en cuenta los Patronos divinos de cada acto ritual. Nótese cómo en las cuatro esquinas se colocan manojos para alejar las influencias negativas de fuera (de parte de los aires o los espíritus de los muertos, hoy las "ánimas sin fe"), totalmente en conformidad con la costumbre tlapaneca.

En las pp. 21-24, los manojos se colocan en tres filas verticales, cada vez con dos manojos de once elementos en las cuatro esquinas. En las primeras dos páginas, el número de los elementos contados es once, pero en las siguientes dos páginas se trata de tres filas de manojos de siete elementos. En tres casos la fila consta de nueve manojos, pero en un solo caso de diez y once (p. 22). Junto a estos manojos vemos dibujos de diferentes animales, que tienen en común que pueden picar o morder a la gente: alacranes, arañas, etcétera. Son seres negativos, que implican amenaza. Con los textos tlapanecos en mente podemos entender estas escenas como ritos que buscan alejar, prevenir o remediar ese peligro. Cuatro Patronos diferentes son invocados: el dios del Fuego, Tezcatlipoca, Tlaloc y el dios Rojo-Azul de la Riqueza.

Las "mesas" de estas cuatro deidades contienen un círculo que tal vez indica la posición de otro elemento en la "mesa", por ejemplo el lugar donde se coloca la ofrenda de rajas de ocote (compárese la representación en el *Fejérváry-Mayer).* Una vez está "abajo" de los manojos contados, o sea entre el ser humano y la mesa, las otras tres veces está a mano izquierda.

En las pp. 25-26, se trata de una sola fila de nueve manojos (de ocho y de seis elementos respectivamente), con dos de los mismos manojos en cada esquina. Junto a los números hay gusanos rojos y caracoles, con varios objetos más. Estos dos animalitos parecen ser los que producen los colores de cochinilla y púrpura, tan apreciados en el arte mesoamericano. No se trata entonces de protegerse contra ellos, sino de obtener un buen resultado del trabajo con su ayuda. Las Patronas son dos diosas, sentadas sobre las fauces de la tierra; ambas están asociadas con el tejido y con la sexualidad.

Las pp. 27-31 tienen en común que junto a los manojos se colocan cabezas y corazones de diversos animales (conejo, venado, iguana, tortuga). Los elementos se cuentan en manojos, del siguiente modo:

2 × 9 × 9
9 × 9
11 × 11
9 × 9
7 × 7

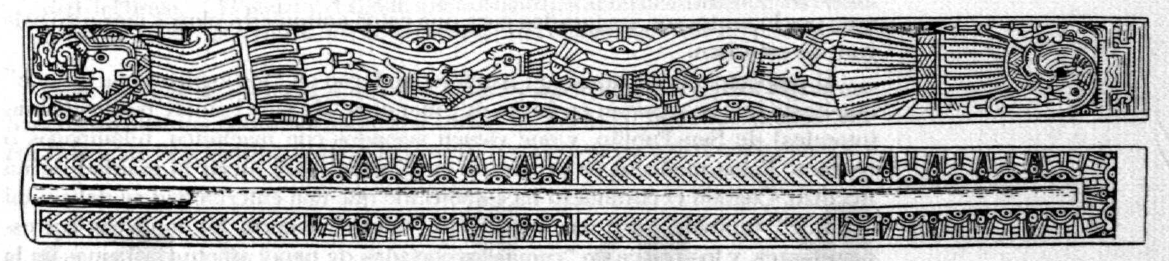
Cada vez hay dos manojos en las esquinas, con la misma cantidad de elementos que los manojos en la fila central. Los Patronos son Ciuacoatl y cinco manifestaciones de Tezcatlipoca.

Partiendo de los textos tlapanecos registrados por Schultze Jena, el comentarista Karl Anton Nowotny interpretó todo este capítulo del códice (de la página 21 a la 31) en el sentido de rezos que imploran la protección divina para el cazador. Con referencia a los intereses de una comunidad de cazadores, Nowotny describe las escenas de las pp. 21-24 como rituales de defensa contra los animales peligrosos del monte; las de las pp. 25-26 como rituales contra animales que hacen daño, y las de las pp. 27-31 como rituales expiatorios relacionados con la caza (1961, p. 273; 1968, pp. 24 y ss.).

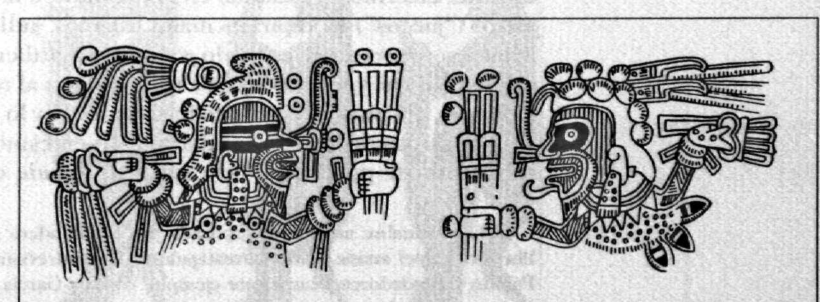
Efectivamente, es probable que estas páginas tengan relación con la caza. Si es así, las ofrendas deben entenderse como el conjunto de las plegarias y expiaciones descritas arriba, para que los cazadores se protejan contra animales ponzoñosos o peligrosos y contra los efectos nefastos de las relaciones sexuales (patrocinadas por las dos diosas), y como súplicas para tener buena suerte en la caza de los animales del monte, cuyos corazones se sacrifican como compensación y conjuro mágico.

Por otra parte, nos parece que el significado de estos ritos es más general. Es notable la ausencia de Mixcoatl, el Patrono de los cazadores, en todo este capítulo. Llama nuestra atención, en cambio, la representación de los dioses: todos aparecen con lanzadardos *(atlatl)* y con escudo, las armas de guerra; ellos, de todos modos, no son cazadores, sino Poderes que atacan. Los cazadores no suelen llevar escudos —como hacen estas deidades— sino bolsas de red *(uacales),* que faltan aquí.[1]

En dos casos (p. 23 y p. 27) no hay ni siquiera lanzadardos, sino hachas en las manos de los dioses. Obviamente se trata de armas ofensivas: tanto el hacha como el *atlatl* en combinación con el escudo, indican la guerra y el ataque. En la primera escena se pinta un sacrificio humano frente al Patrono: esto nos indica que el ser humano es afectado, tocado por el arma del sios, y muere como cautivo. La frecuencia del número 9 en los manojos es otra indicación de una atmósfera de muerte.



Relieves decorativos en un* atlatl *de madera (según Seler).



Personajes (con la pintura facial de Mixcoatl) que tiran flechas con* atlatl*, en los frescos de Mitla (según Seler).

[1] El *Códice borbónico,* p. 33, muestra muy bien la indumentaria del cazador. Lo mismo observamos en las representaciones de Mixcóatl cuando está cazando animales (*Fejérváry-Mayer,* p. 41 arriba, *Vaticano B,* p. 25, *Borgia,* p. 50). También en el paralelo del *Códice Fejérváry-Mayer* los númenes asociados con tales "mesas" no son dioses de la caza; aparecen sin armas y a veces con los punzones de la penitencia en la mano, lo que sugiere más bien un llamamiento general a la devoción y al culto.

En cuanto a los signos que acompañan la "mesa", a veces es difícil determinar si se trata de ofrendas agregadas o de temas tocados en la oración. En las primeras cuatro páginas se enumeran varios animales ponzoñosos. Los dioses, en la mayoría de esos casos, no atacan a los animales, sino que parecen traerlos, ya que éstos vienen representados atrás de ellos, como seres a su servicio. La secuencia de la lectura sugiere que los dioses atacan con estos animales. Solamente en la cuarta escena (p. 24) los animales están frente al dios, pero le dan la espalda, lo que no sugiere una confrontación. Por eso pensamos que las ofrendas son para prevenir o aplacar las malas influencias de los dioses, sea en forma directa (su ataque), sea en forma de las plagas o males que envían. Hay que recordar que en este grupo de códices, el dibujo de animales temibles y dañinos no necesariamente se refiere a la fauna, sino que puede también ser simbólico de otros peligros, más abstractos.

De cualquier manera, son los dioses los que podrían dañar a la gente y los que, por lo tanto, son conjurados para que estos animales o plagas suyas no salgan, no estorben.

Al respecto, encontramos un paralelo moderno en "los espíritus de ataque" que hasta hoy se recortan en forma de "muñecos" de papel amate por los ñahñu (otomíes) de San Pablito, y que vienen armados con machetes, relámpagos o truenos. Estos muñecos se presentan en el ritual para alejar la maldad de un hechizo. Cuando el curandero ha establecido que una enfermedad se debe a tal "ataque", también hace una especie de "mesa": recorta los muñecos correspondientes, y los coloca en "camas" recortadas de papel amate (12 camas en la casa del enfermo y 12 afuera, en el *tlapexque* o altar en forma de silla). Los conjuntos ("juegos") de espíritus malos (diablos, judíos, los que han muerto por violencia) son invocados, echando gotas de aguardiente sobre los muñecos y sacrificando gallinas, y se les conjura a que regresen al reino de los muertos. Al final de la limpia, el curandero junta todo el material y lo tira en la barranca.[2]

Las mesas de manojos contados son semejantes a las mesas de los muñecos recortados de papel o de otro material. Donde en las "mesas" tlapanecas, los

[2] La costumbre antigua es explicada por el curandero Alfonso García Téllez en sus propios libros de papel amate. Varios investigadores han entrevistado a éste y a otros maestros de San Pablito y alrededores: véanse, por ejemplo, William García (1963); Lenz (1948, 1984); Anders y Jansen (1986). Las ofrendas en forma de figuras recortadas de papel ya fueron documentadas por Sahagún (en su Libro IX, donde trata de los rituales de los mercaderes aztecas). Otro testimonio proviene de Ruiz de Alarcón (Tratado I, cap. 4): "acompañaban la ofrenda con el que llama *quauhamatl*, que es una manera de papel blanco como lienzo que se hace en Tepoztlan de una corteza de árbol blanda; en este iba envuelta la ofrenda y servía con el algodón como para que se vistiese el dios o ídolo a quien se ofrecía, y así responden hoy los que ofrecen, que es para que se vistan los Ángeles que andan en las nubes, o portillos y encrucijadas de los caminos."

números de los manojos sirven para "llegar al dios", los muñecos de los ñahñu (otomíes), nauas, totonacas y tepeuas hacen presente el espíritu por su forma. Son "sombras" y son evocadas en diversas ocasiones, notablemente en el contexto de una curación.

> La fuerza viva de los seres se llama *zaki*, que puede traducirse como "alma". Sin embargo, zaki no es una personalidad completa; es solamente la esencia vital que compone una personalidad... Zaki es un elemento de la personalidad más allá del ser consciente. La persona desanimada ha perdido el zaki... Zaki tiene una dimensión cuantitativa... El zaki se representa con muñeco de papel.
>
> El chamán invoca al *rogi* [animal compañero] del enfermo para que ayude a curarlo, para lo cual incorpora las figuras del *rogi* con los muñequitos de papel que representan el zaki [fuerza vital] del enfermo. Estos muñecos se utilizan en el ritual de la curación. Si es caso de brujería, el chamán envía a sus rogi a luchar con los *rogi* del brujo. ... El puma y el águila son los espíritus animales afines de los curanderos; la zorra y la lechuza, los de los brujos y del diablo [Dow 1974, pp. 95 y 102].

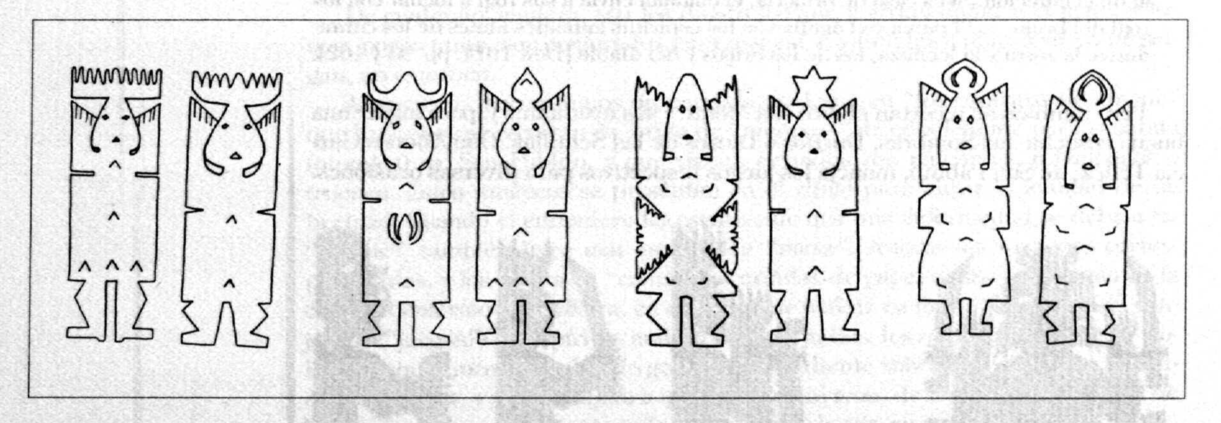
Pero también se recortan el dios del Monte y sus ayudantes y, para lograr una buena cosecha, las Sombras, Dueños o Dioses de las Semillas. Don Alfonso García Téllez, de San Pablito, maneja los juegos respectivos para diversas ocasiones.



Espíritus "de ataque", Poderes malos, recortados de papel amate y evocados para curar una enfermedad atribuida a brujería: Señor Rayo (abierto) y Señor Diablo, Señor Noche, Señor Moctezuma (doblados); recientemente el Señor Moctezuma es llamado también el "Juez del Purgatorio". "Muñecos" (papel cortado) de Don Alfonso García Téllez, San Pablito, Pue.

El antropólogo mexicano Roberto Williams García ha descrito las curaciones y los conceptos correspondientes de los tepeuas de Pisaflores, con atención especial en los ritos de los muñecos, que, aunque diferentes, forman un conjunto con las prácticas de los ñahñu. Dice sobre las Sombras de las Semillas:

> Estas figuras son hechas en las cumbres de los cerros por los propios adivinos en ceremonias fastuosas encargándose de vestirlas unas doncellas llamadas madrinas y después las "semillas" depositadas en cajones son conducidas al templo. Otras veces van a la Laguna, sitio lejano situado en el rumbo de Huehuetla. En los cerros o las lagunetas los dioses les conceden el espíritu de las semillas que depositan en los nichos rústicos de madera tapados para evitar que escapen; periódicamente son renovados[...] [1963, p. 202].



Muñecos de los tepehuas (Pisaflores, Ver.): el Señor de la Tierra (Santasoma o Moctezuma) en dos formas, el Señor del Agua, también en dos variantes, 'Istacuní, la Estrella (antigua e hispanizada), y el Diablo u Hombre Búho (en dos variantes, femenino y masculino). Los dibujos son de Williams García, 1963.

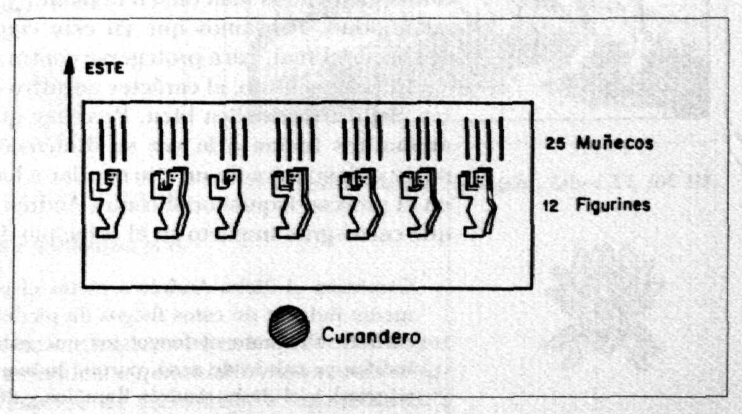
Aquí también encontramos las mesas de ofrendas para los diferentes Poderes de la naturaleza, los sones musicales que los caracterizan, los sacrificios de pollos, cuya sangre ha de gotear profusamente sobre los muñecos.

Entre los totonacas, los muñecos son hechos de una varita de pino (de cuatro a siete cm) con tres o cinco pedazos de corteza endurecida del árbol del hule, una minúscula esfera de copal (colocada encima de la varita), y todo anudado, en una forma que recuerda los sagrados Haces de Varitas, tan prominentes en los códices mixtecos. "El muñeco representa un personaje humano, con su esquele-

to (la vara) su cabeza (la extremidad más corta de aquélla), sus miembros (los cabos libres de las tiras de hule); y su corazón: la esferita de copal."

De acuerdo con Ichon, tres características llaman la atención:

1. Nunca son hechos ni utilizados sino en serie. Se les emplea siempre agrupados y su número corresponde a un número sagrado. Para una ofrenda al Viento , se harán siete; para una ceremonia contra la mala suerte, 17; para el trueno, 20 ó 25; para las Estrellas 12 y 13; para una ceremonia importante, 25 y múltiples de 25 hasta completar 300; es pues su número el que indica a cuál divinidad o a cual género de ceremonia se destinan.
2. Antes de ser ofrendados, los muñecos deben ser mojados en sangre[...] estaban hasta ahora incompletos: sólo tenían esqueleto y carne. Les faltaba el elemento esencial, y principio vital: la sangre.
3. se envuelven [...] en hojas [...] y se depositan en ciertos lugares preciosos: techo de casa, ángulos de éste, o en la chambrana de la puerta[...] o bien se les entierra, junto al pollo sacrificado, en los cruces de los caminos; cerca de los pozos; o en las cuatro salidas del poblado; en el centro y en los cuatro ángulos de la milpa etc. Esta operación que consiste en "sembrar" los muñecos tiene una finalidad precisa: se trata de poner una barrera a los aires para que éstos no puedan dispersar las euferemdades en el poblado o destruir la milpa. La ofrenda adjunta (alimentos, flores, pollito decapitado) sería destinada a la tierra y también a la deidad que los muñecos representan. [Ichon 1973, pp.269-272].



Mesa con muñecos y figuras para "levantar el alma". (Ichon, 1973, p. 339)

Volvemos a encontrar en estos muñecos de madera una "numerología" religiosa, como explica Ichon (*Ibid.*, p.41):

los muñecos: bastoncillos de pino recubiertos con corteza de árbol y hule amasado, han sido colocados en la mesa de las ofrendas en dos paquetes de 63 y 62. El oficiante me da la explicación siguiente: es el total lo que importa (125). Se descompone así:

— Para el fuego, macho, 13;
— para el agua, hembra, 12;
— para la Tierra, macho y hembra, 50 (dos veces 25);
— para el maíz, macho y hembra, 50 (dos veces 25).

Las ofrendas adicionales incluyen principalmente comida y flores, que vienen en cantidades simbólicas semejantes:

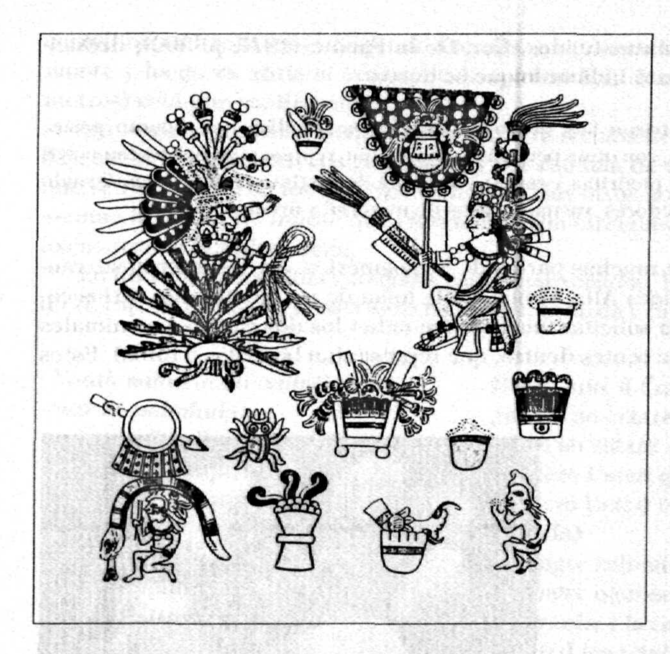
> Los tamales, las tortillas, los panes, las tazas de café o de chocolate serán agrupados por 12, o 25, señalando la naturaleza macho, hembra o "completa" de la divinidad a la que se dedica la ofrenda; por 7 o 17 cuando se trata de ritos que conciernen a los muertos o a la magia negra. [*Ibid.*, p. 244].[3]

El número 7 entre los totonacas es el equivalente del 9 en la mayor parte de Mesoamérica. En el *Códice Cospi* muchas "mesas" contienen nueve manojos de 9 hojas (o —si uno quiere— muñecos), y este detalle nos indica una relación con la "magia negra". No nos parece probable que estas páginas hubieran servido para hacer el mal. Los códices estaban en manos de sacerdotes, dedicados más bien a defender y cuidar los intereses espirituales de la comunidad. Pensamos que en este contexto las ofrendas de 9 servían para deshacer el mal, para protegerse contra el ataque de una deidad enojada.

En este sentido, el carácter negativo de las sabandijas en las primeras cuatro páginas se explica bien. Pero hay que tomar en cuenta también que tales animalitos tenían a la vez su dimensión simbólica. Una descripción interesante e ilustrativa de un rito similar a los que aquí discutimos, la encontramos en el proceso inquisitorial contra Andrés Mixcoatl, el hombre de poder *(naual)* que causó gran impacto en el principio de la época colonial:

> Comienza el dicho Andrés a cortar el papel, como ellos lo solían hacer antiguamente delante de estos fuegos de piedra que tienen estos indios, y pone el papel cortado ahí junto al fuego; los que estaban allí estaban ya durmiendo, porque habían ya salido de seso, porque habían comido de aquel *nanacatl* [hongo alucinógeno], y el dicho Andrés llamólos y díjoles: "traedme aquí luego un brasero"; y luego se lo trujeron que son de estos dedicados al demonio, y luego en el brasero papel que ardiese que son sus sacrificios, y allí hizo sus encantamientos; luego vió venir, parece que de alguna parte que había basura, una sabandija a manera de cigarra salvo que no tenía alas, este se llama en su lengua *pinauiztli*, y luego en pos de esta sabandija, salió otra a manera de araña, que se llama en su lengua *tecuantocatl;* luego el dicho Andrés Mixcoatl los mató a las dichas sabandijas, y el dicho Andrés dijo a la gente que estaba allí: "estas sabandijas que visteis, significa que me han de prender presto la gente de la iglesia"... [González Obregón 1912, p.65].

[3] Un claro paralelo con las cadenas tlapanecas son las ofrendas florales de los totonacas: "hay que presentarlas en forma de coronas, o de collares llamados rosarios, formados con cuatro flores enfiladas por su tallo (insertadas); o bien en pequeños ramos de cuatro flores (amarradas). Ramos y coronas son agrupados por paquetes de 12 y 13; luego de 25, para llegar a un total de 300 (12 veces 25)". (Ichon, 1973, pp. 247-248).



El **pinauiztli** *como signo mántico en el* **Códice borbónico,** *p. 8.*



El **pinauiztli,** *según Sahagún, Libro XI, fol. 94.*



Lo expresado por Andrés Mixcoatl se entiende comparándolo con lo que sabemos sobre el valor mántico de los animales: el *pinauiztli,* cuyo nombre significa "vergüenza" en *nauatl,* es una especie de escarabajo o "arañita roja", descrita como un animal de agüero por Sahagún (Libro V). La araña misma también es un gran agüero: su enredo significa problemas. Aquí la araña es la iglesia —la que enreda— y va en pos del otro animalito, que representa a la persona presente. Como consecuencia le va a causar vergüenza.

Todo lo expuesto nos hace pensar que la plegaria ("que no salga ...") no sólo se refiere al peligro o la molestia que estos animales mismos causan, sino *también al mal agüero que representan en el pensamiento mántico.*

Sin embargo, en las pp. 25-26, los animales no parecen ser dañinos, sino más bien útiles para la gente empeñada en tejer y teñir ropa. Aquí, entonces, parece que se trata de pedir el buen aprovechamiento de ellos.

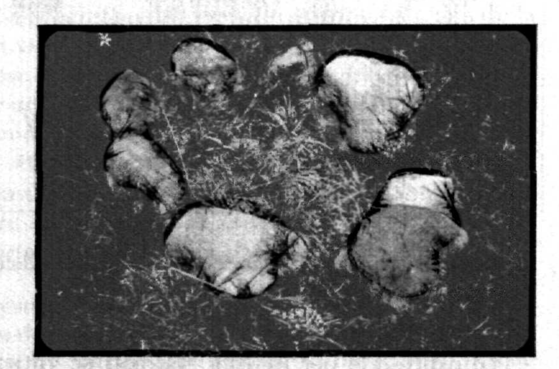
En la mesa encontramos además otras ofrendas: la conocida pelota de hule aromático, así como dos rectángulos, uno blanco y otro en colores, que posible-

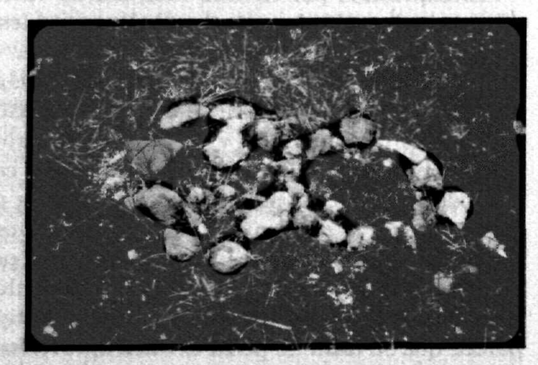
mente representan mantas tejidas. Con De la Fuente (1977, p. 300), deducimos que son objetos para indicar lo que se desea:

> Los yalaltecos objetivizan sus deseos poniendo piedrecillas que figuran pesos, cajetillas de cigarros, con otras pequeñas piedras que representan bolsas con pesos o petates con maíz y piedritas y ramitas de árbol de distinto tamaño, significando huevos, gallinas ponedoras, vacunos, casas de material y árboles frutales.

Lo mismo se ve en muchas partes de Mesoamérica. En Vistahermosa, rancho de Yosonotú, Mixteca Alta, vimos, en la loma de un monte alto, varios corralitos de piedra para solicitar una casa (se notan los dos cuartos) o animales (un corral con piñas de ocotes dentro, que representan borregos o toros). Estos







Corralitos de piedra en la loma de un monte alto (Vistahermosa, rancho de Yosonotú, Mixteca Alta).

corralitos se hacen en el Segundo Viernes —entonces la fiesta se inicia en el monte y luego va abajo al centro de la comunidad. Junto a la loma (unos 80 metros) está una capilla nueva.

Otro caso es el de los animales en la tercera sección del *Cospi reverso* (pp. 27-31): están pintados con sus corazones, y por eso han de representar sacrificios que se combinan con los manojos contados. Hay otros objetos en estas páginas —como la pelota de hule— que claramente son ofrendas adicionales, tal como los menciona Schultze Jena.

En los elaborados ritos y conjuros para cazar venados, Ruiz de Alarcón (Tratado II, cap. 8) menciona el sacrificio de sangre, corazón y cabeza de aquel animal:

Notah nahui acatl milintica	Padre mío, 4 Caña, encendido,
cuix nè nàhahuiaz	¿acaso no estaré alegre
cuix né nihuellamatiz	acaso no estaré contento?
achtotipa tipaquiz	Primero Usted gozará,
achtotipa tiquittaz	primero Usted mirará (recibirá como ofrenda)
in eztli totonic	la sangre caliente,
in eztli àhuiac	la sangre olorosa,
in iyol in itzontecon:	el corazón y la cabeza
in ticcuiz	—Usted los tendrá—
in tlamacazqui chicome xochitl	del espiritado 7 Flor,
in teotlahuia.	que vive en la tierra de los dioses.[4]

En las frases del lenguaje esotérico del curandero-adivino registradas por Ruiz de Alarcón, y en las oraciones tlapanecas modernas, tenemos un modelo para entender una parte de los sentimientos alrededor de estos rituales, y a la vez un ejemplo y una fuente de inspiración para reconstruir una lectura plausible en forma de plegaria o conjuro.

Recordemos, sin embargo, que "la plegaria es el atributo del curandero: las fórmulas le han sido enviadas del Cielo. El fiel no puede entrar en contacto directo con la divinidad; debe pasar por el intermedio del curandero-sacerdote." (Ichon 1973, p.231).

Un rezo suele empezar con la intención primaria de "despertar" a la deidad, de llamar su atención, mediante una introducción estereotipada: se menciona explícitamente quién invoca y quién es invocado ("aquí vengo yo..., vengo

[4] El día 4 Caña aparece con un ritual de manojos contados ante Tlauizcalpantecuhtli en el Códice *Fejérváry-Mayer*, p. 13.

con todo respeto ante Usted..."), haciendo referencia al poder especial del numen invocado ("ante Usted que es... y tiene el poder de..."). Luego se formula una petición o una demanda especial, o se expresan las gracias por el favor recibido. Se suelen incluir múltiples frases de respeto y de expiación, señalando las ofrendas que el adorador viene a dejar ("no se enoje Usted, aquí está su regalo").[5]

[5] Ichon (1973, pp. 230 y ss.) analiza bien la estructura del rezo, y observa que el estilo es explícitamente literario, hermoso, y suele contener muchos difrasismos y metáforas. A veces música y baile acompañan el acto del culto e intensifican su impacto emocional.

XXII. Ritos para prevenir peligros de diferentes animales [pp. 21-24]

Naciste, Fuego Anciano de la época primordial [...]
y te quedaste allí donde tenemos que vivir, para cuidarnos...
Abuelo, te quedaste para cuidarnos desde la madrugada del mundo.
A ti te encargaron de arreglar y proveer todo lo que falte
en las casas de tus hijos y parientes.
Por eso ellos ahora te veneran y te hablan,
para que recibas tus hojas y flores.
Te traen tu regalo, y yo lo pongo ante tus manos y tus pies.
Que no causes sufrimiento, que no mandes enfermedad...

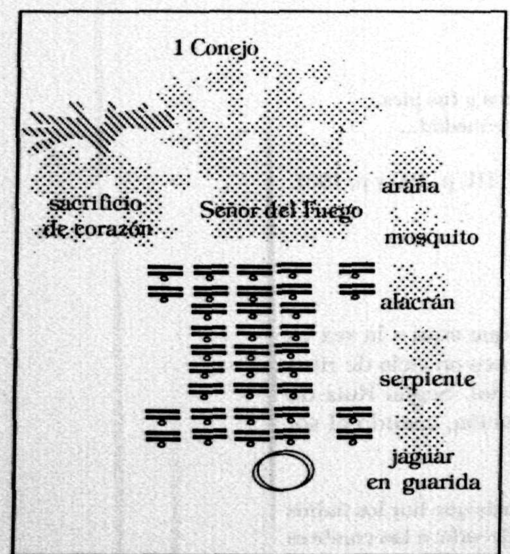
Oración tlapaneca (Schultze Jena 1933-1938, III, p. 189 y p. 193).

EL PRIMER DIOS INVOCADO es el Señor del Fuego, que aquí a la vez es una manifestación de Tezcatlipoca.[1] Muchas veces un ciclo de ritos comienza con una ofrenda al Fuego o a la Luz divina del Sol. Según Ruiz de Alarcón esta costumbre se remonta a la época de la fundación, cuando el sol salió por primera vez en Teotihuacan:

> En esta historia fabulosa [origen del sol] [...] va fundada lo más que hoy los indios hacen en sus idolatrías al sol, llevándole ofrendas, a punto de salir a las cumbres de los montes y cerros y a los estanques de agua.

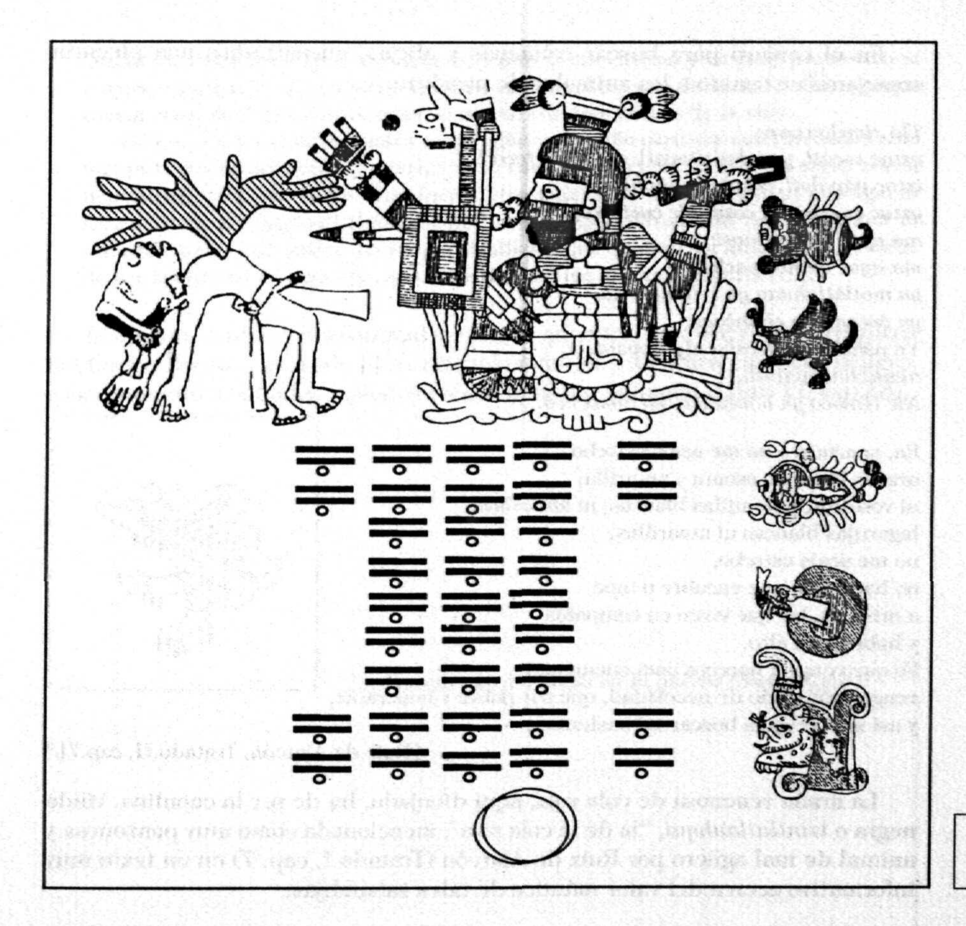
[1] La combinación de Tezcatlipoca con el dios del Fuego se ve también en la ceremonia con manojos contados en *Laud*, p. 24. En *Fejérváry-Mayer*, p. 5, el primer dios de la secuencia de rituales con manojos contados es una deidad solar, Tonatiuh-Macuilxochitl, con animales muy semejantes y además mezquitas. Allí la "mesa" también contiene manojos de once hojas. La ordenación de las fechas rituales se hace, al parecer, de acuerdo con las trecenas: en *Cospi* empieza con 1 Conejo, en *Fejérváry-Mayer* con 1 Muerte.

Lo segundo, la costumbre y supersticiosa devoción de guardar el fuego en el aposento de las paridas, por cuatro días continuos sin sacar el fuego ... Lo tercero que usan del número de cuatro en todas sus supersticiones y ritos idolátricos, como es las insuflaciones que hacen cuando conjuran e invocan al demonio los hechiceros y falsos médicos, cuya causa jamás pude rastrear, hasta hoy la historia de la espera del sol. Y por la misma razón los cazadores cuando arman lazos para cojer venados, dan cuatro gritos hacia las cuatro partes del mundo, pidiendo favor, y ponen cuatro cuerdas atravesadas sobre una piedra. Los flecheros llaman cuatro veces a los venados, repitiendo cuatro veces esta palabra *tahui,* que hoy no hay quien la entienda, y luego gritan cuatro veces a semejanza de león. Ponen a los difuntos una vela encendida cuatro días arreo en la sepultura, y otros le echan en ella un cántaro de agua cuatro días arreo. Y ultimamente entre ellos es venerado el número de cuatro [Tratado I, cap.10].



21

Aquí venimos ante Usted,
Señor del Fuego, Tezcatlipoca Rojo,
sentado en su trono de llamas,
de donde tira sus flechas y mata a la gente, ante Usted,
Señor del día 1 Conejo, día de esta ceremonia.
Le hemos traido manojos en números apropiados para que la gente no sufra en el monte.
Aquí está su mesa de ofrendas:
tres filas de nueve manojos de once hojas en orden para Usted, para que nos ayude.
Más dos manojos de once hojas
en cada una de las cuatro esquinas,
como protección contra las fuerzas de mala influencia,
para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente cuando salga al monte,
que no les afecte la maldad de un hechizo,
ni un mal agüero:
que no les piquen o muerden los animales
de garras y fauces,
los animales de dientes venenosos, los animales de aguijón venenoso.
Que no salga, de repente,
el jaguar de su guarida a atacarnos con su garra poderosa.
Que no salga, de repente, la serpiente de su guarida,
a envenenarnos con su mordisco.
Que no llegue el alacrán por el suelo a herirnos con su aguijón ponzoñoso.
Que no entre el mosquito por el aire con su picadura enojosa.



21

Que no baje la araña de cola roja,
con su picadura venenosa.
Le rogamos, Señor del Fuego,
que nos libre del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.

En el conjuro para buscar colmenas y abejas, encontramos una plegaria semejante en cuanto a los animales de picadura:

Tla ximehuacan,
yztac tocatl, yayahuic tocatl, cozahuic tocatl,
iztac pàpàlotl, cozahuic pàpálotl;
yztac cuetzpalli, cozahuic cuetzpalli,
ma ayac quimmianti;
ma ayac quintlapachco
yn motlàtlahuan yn tollantzinca,
yn àcocalpan chanèque.
Yn nèhuatl onihualla niycnoyaotzin,
ninotolinicatzintli.
Nic tèmoco yn noneuhca, yn nonochcà...

Ea, apartaos y no me seais estorbo,
arañas blancas, oscura y amarilla;
ni vosotros, palomillas blancas, ni amarillas,
lagartijas blancas ni amarillas,
no me seais estorbo,
no haya cosa que encubre o tape
a mis tíos, los que viven en compañía
y habitan en alto.
Yo que vengo a haceros esta enemistad
vengo compelido de necesidad, que soy pobre y miserable,
y así sólo vengo a buscar mi sustento...

[Ruiz de Alarcón, Tratado II, cap.7].[2]

La araña venenosa de cola roja, aquí dibujada, ha de ser la capulina, viuda negra o *tzintlatlauhqui,* "la de la cola roja", mencionada como muy ponzoñosa y animal de mal agüero por Ruiz de Alarcón (Tratado I, cap. 7) en un texto muy informativo acerca del valor mántico de tales sabandijas:

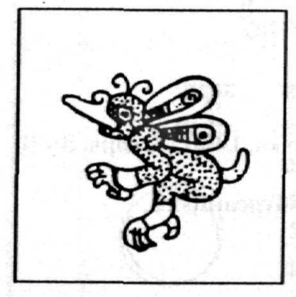
> Tienen por agüeros *[tetzauitl]* ver o encontrar cualquier animal extraordinario, como el león, tigre, oso, lobo, y aún el coyote; lo mismo es del zorro con ser animal tan común... Lo mismo sienten de las sabandijas y gusanos extraordinarios... lo mismo de las arañas y más de las que llaman *tequantocatl,* en castellano la yerba, y la llamada *tzintlatlauhqui,* esta segunda no tiene hasta ahora nombre en castellano; entrambas matan con su ponzoña[...]

[2] A menudo presentamos los textos de Ruiz de Alarcón con modificaciones en la traducción. La expresión traducida como "en compañía", literalmente dice "los habitantes de Tula", usando la referencia a la gran metrópoli tolteca como metáfora de un lugar con muchos habitantes.

Todas las culebras tienen por agüero, y más a las víboras y es peor pronóstico si cuando caminan la tal culebra o víbora atraviesa el camino delante de ellos, porque dicen: *coatl onechohuiltequi,* como si dijera: cortóme el hilo de la vida...

De esta variedad de animales sacan agüeros no sólo para sus enfermedades sino aún para sus enemistades y odios, y es el caso que si entró en su casa algún zorro, murciélago, lechuza, buho o cualquier otro animal de los que temen por agüero luego dicen: *tlen quitoa? tleinquinequi? azo nechyaochihua, azo nechmiquitlani in tlacanahualli?,* que quiere decir: qué significa o qué quiere este animal o ave? debe de ser hechicero mi enemigo, o que me desea o me aliñan la muerte [...].

El alacrán *(colotl),* otro animal venenoso que pica, aparece en otros códices del Grupo Borgia a menudo como símbolo mántico y significa entonces peligro, concretamente conflictos y pleitos (véase también Sahagún, Libro VI, cap.43).

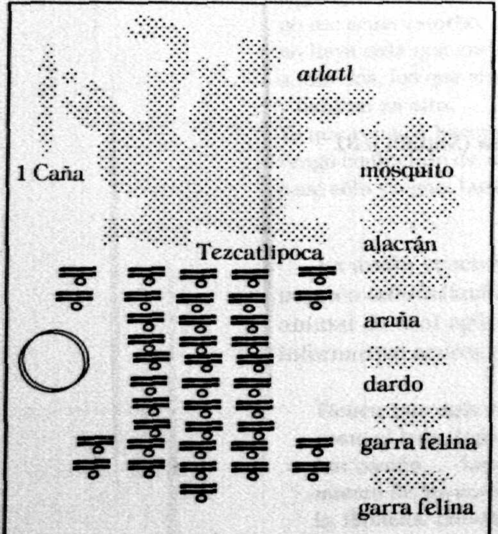


Un insecto que participa en la guerra **(Nuttall, *p.3*).**

Sois invisible e impalpable, como noche y viento,
penetráis con vuestra vista las piedras y árboles
viendo lo que dentro está escondido,
véis y entendéis lo que está dentro de nuestros corazones,
y véis nuestros pensamientos:
nuestras ánimas en vuestra presencia son como un poco
de humo y de niebla que se levanta de la tierra...

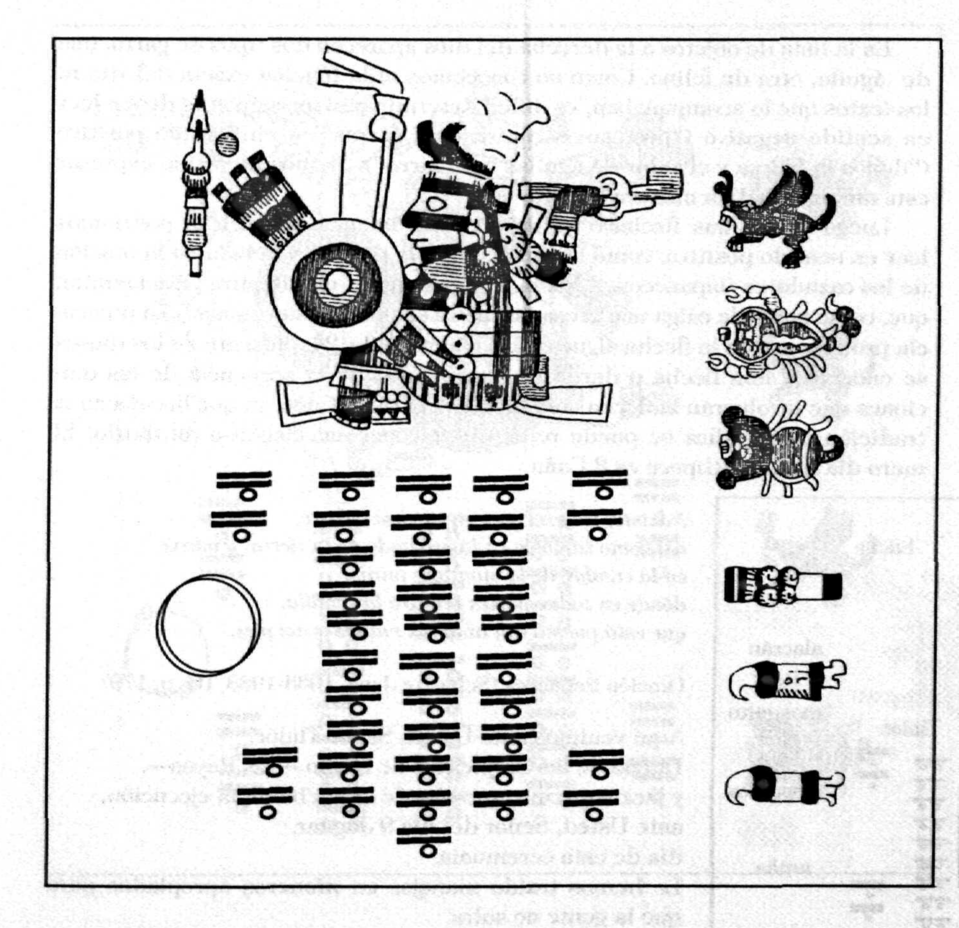
Señor de las batallas...
Ya están a la mira los Dioses del cielo y del infierno
para ver quiénes son los que han de vencer,
y quiénes son los que han de ser vencidos,
quiénes son los que han de matar
y quiénes son los que han de ser muertos...
hacedlos esforzados y osados,
y quitad toda cobardía de su corazón...
que no teman las espadas ni las saetas.

(Sahagún, rezos a Tezcatlipoca, Libro VI, caps. 3 y 6)



Aquí venimos ante Usted, Señor Tezcatlipoca,
"Espejo que Arde y Humea",
dios Supremo, Señor de almas,
temible guerrero y flechador,
ante Usted, Señor del día 1 Caña, día de esta ceremonia.
Le hemos traído manojos en números apropiados
para que la gente no sufra.
Aquí está su mesa de ofrendas:
dos filas de diez manojos de once hojas y, en medio de ellas, otra de once de estos manojos,
en orden para Usted, para que nos ayude.[3]
Más dos manojos de once hojas en cada una de las
cuatro esquinas, como protección contra las fuerzas
de mala influencia, para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente, que no les afecte
la maldad de un hechizo, ni un mal agüero:
que no les rasguñen los bravos jaguares y águilas
con sus garras de fieras,

[3] Una "mesa" con dos filas de diez manojos de once hojas y una tercera de once manojos, se ve también en *Fejérváry-Mayer,* p. 5, lo que nos demuestra la codificación de este patrón.

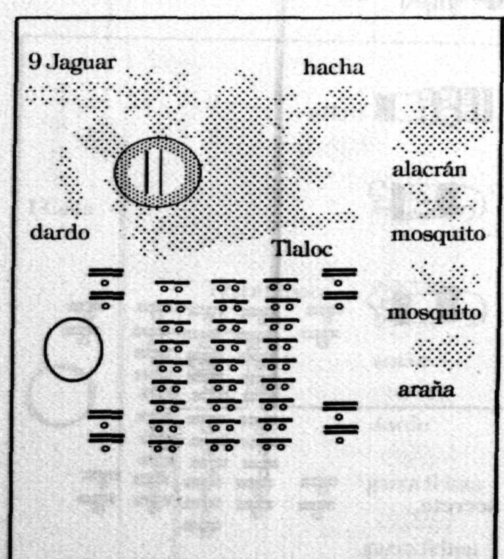


22

pero que ellos mismos sean los valientes guerreros.
Que no les afecten las flechas disimuladas de una agresión secreta,
pero que ellos tengan fuerza para alcanzar su objetivo.
Que no baje la araña de cola roja, con su picadura venenosa.
Que no llegue el alacrán a herirles.
Que no entre el mosquito con su picadura enojosa.
Le rogamos, Señor Tezcatlipoca, que nos libre del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.

En la lista de objetos a la derecha del dios aparecen dos tipos de garra, una de águila, otra de felino. Como no conocemos ni la función exacta del rito ni los textos que lo acompañaban, es difícil determinar si los signos se deben leer en sentido negativo ("protéjanos contra esas garras") o en sentido positivo ("denos la fuerza y el valor de águilas y jaguares"). Hemos preferido expresar esta ambigüedad en nuestra lectura.

Luego vemos una flecha o un dardo. Esta imagen también la podríamos leer en sentido positivo, como la súplica para la pólvora y la bala en la oración de los cazadores tlapanecos: "Que la flecha no ierre, donde mira para apuntar, que, como antes, le caiga una presa de caza a sus pies, a sus manos". La presencia prominente de la flecha sigue en las páginas 23 y 24: enfrente de los dioses se encuentra una flecha o dardo. Es apropiado que la secuencia de las oraciones que involucran la flecha comienza con el día 1 Caña, ya que la caña en la tradición pictográfica se puede representar como una flecha o un dardo. El mero día de Tezcatlipoca es 2 Caña.

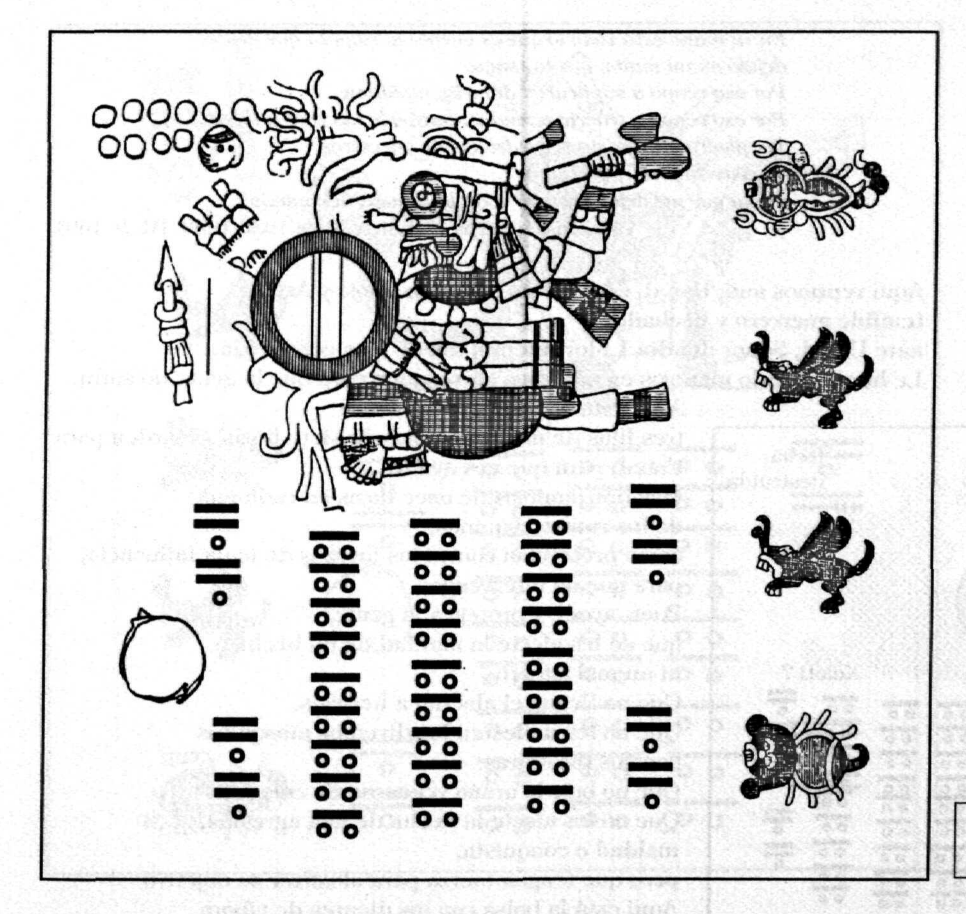


23

Naciste, Rayo. Estás en tu casa celeste,
así como también en lo profundo de la tierra, y miras,
en la cumbre de la montaña miras,
dónde en todas partes brotará la semilla,
que está puesta allí ante tus manos y tus pies.

Oración tlapaneca (Schultze Jena, 1933-1938, III, p. 179).

Aquí venimos ante Usted, Señor Tlaloc,
Dueño de las Serpientes de Fuego —los Rayos—,
y juez supremo, que blande el hacha de la ejecución,
ante Usted, Señor del día 9 Jaguar,
día de esta ceremonia.
Le hemos traído manojos en números apropiados para que la gente no sufra.
Aquí está su mesa de ofrendas:
tres filas de nueve manojos de siete hojas,
en orden para Usted,
para que nos ayude.
Más dos manojos de once hojas en cada una
de las cuatro esquinas,
como protección contra las fuerzas de mala influencia,
para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente,



23

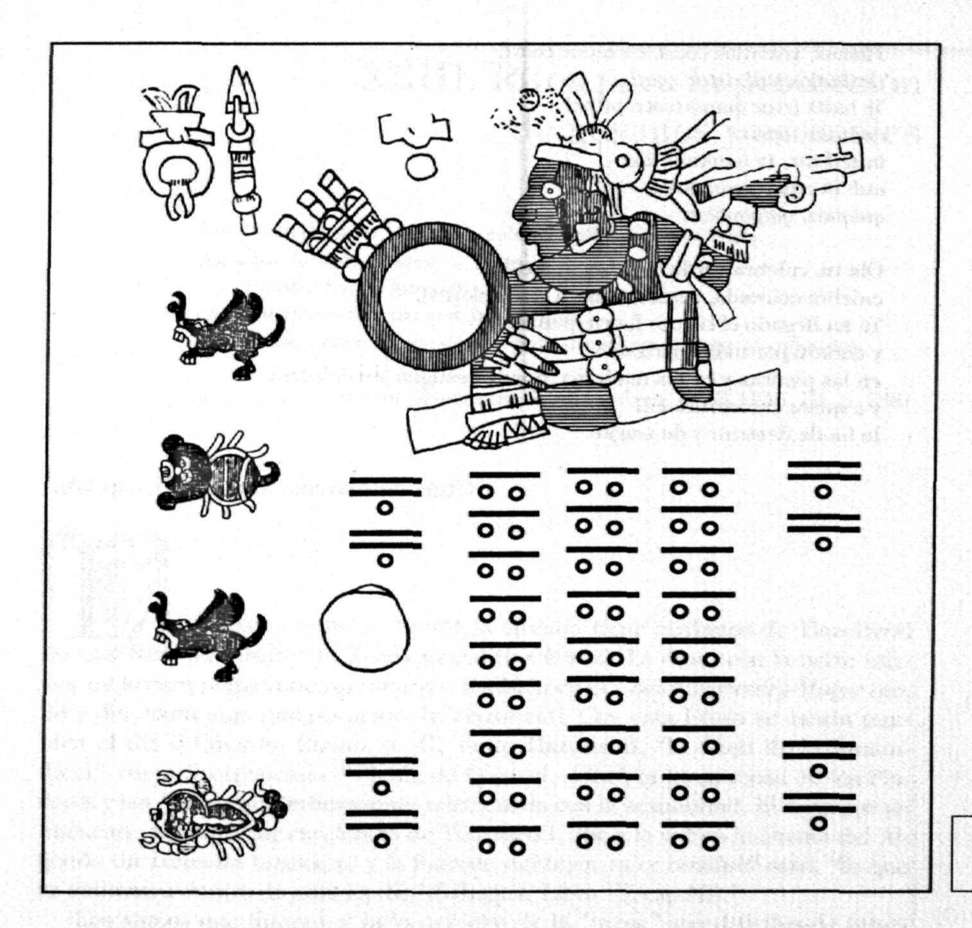
que no les afecte la maldad de un hechizo, ni un mal agüero.
Que no baje la araña venenosa de cola roja.
Que no les molesten los diversos mosquitos con sus picaduras.
Que no llegue el alacrán a herirles.
Que no les afecte la flecha de una agresión, maldad o conquista,
pero que tengan fuerza para alcanzar su objetivo.
Le rogamos, dios de la Lluvia, que nos libre del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.

En tu mano está todo lo que es bueno: la riqueza que deseo,
déjalo en mi mano, que la tenga.
Por eso vengo a suplicarte: dámela, ayúdame.
Por eso vengo a traerte ofrendas, para que las veas y oigas.
Tú, piedra antiquísima, piedra de los ancestros.
Naciste tú, Padre y Madre.
Ojalá que me dejes ver y oir toda la riqueza del mundo...
Oración tlapaneca (Schultze Jena 1933-1938, III, p. 159).

Aquí venimos ante Usted, dios de las Riquezas, Rojo y Azul,
temible guerrero y flechador,
ante Usted, Señor del día 1 Movimiento, día de esta ceremonia.
Le hemos traído manojos en números apropiados para que la gente no sufra.
Aquí está su mesa de ofrendas:
tres filas de nueve manojos de siete hojas, en orden para Usted, para que nos ayude.
Más dos manojos de once hojas en cada una
de las cuatro esquinas,
como protección contra las fuerzas de mala influencia,
para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente,
que no les afecte la maldad de un hechizo,
ni un mal agüero.
Que no llegue el alacrán a herirles.
Que no les molesten los diversos mosquitos
con sus picaduras.
Que no baje la araña venenosa de cola roja.
Que no les afecte la flecha de una agresión,
maldad o conquista,
pero que tengan fuerza para alcanzar su objetivo.
Aquí está la bolsa con los dientes de víbora,
los medicinales.
Denos la curación de los dolores
(que son como serpientes).
Le rogamos, dios de la Riqueza, que nos libre del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.

24

El dios Rojo y Azul aparece varias veces en el Grupo Borgia, especialmente en el mismo *Códice Borgia* (p. 55) y en el *Códice Fejérváry-Mayer* (pp. 12, 31 arriba).



24

Parece ser un dios de la Riqueza, semejante, o idéntico, a Xolotl o Yacatecuhtli, el Patrono de los mercaderes. Frente a él está una bolsa que guarda unos dientes—los interpretamos como los dientes de víbora que sirven como medicina contra los dolores (por ejemplo en los huesos de la espalda): "Muy usado es entre los indios curar diversas enfermedades y dolores punzando con aguja o con diente de víbora la parte afecta, poniendo por complemento y certidumbre del buen suceso, en el conjuro que le acompaña" [...]

Tlacuel, xoxohuic coatl, cozahuic coatl,
tlatlauic coatl, iztac coatl.
Ye huitz iztac quauhtzotzopitzal;
nohuian nemiz:
in tetl itic, in quahuitl itic;
auh in aquin ipan àciz,
quiquaz, quipopoloz.

Ola tu, culebra verde, culebra amarilla,
culebra colorada, culebra blanca [los dolores].
Ya ha llegado el blanco fuerte punzador,
y andará por todas partes,
en las piedras y en las maderas [donde castigan los dolores];
y a quien encontrará allí
lo ha de destruir y de tragar.

(Ruiz de Alarcón, Tratado VI, cap.23).[4]

[4] En las "mesas" del *Códice Fejérváry-Mayer* (pp. 9-11) aparecen bolsas con cuentas de jade o plumas.

XXIII. Ritos para la protección de gusanos y caracoles

Pondré tu mesa de ofrendas, colocaré allí sangre caliente,
para que la veas y oigas.
Así también habrá humo de copal,
que amenizará tu casa con su perfume.
Y una vela está allí, que da luz, para alumbrar tu mesa de ofrendas.

Oración tlapaneca (Schultze Jena, 1933-1938, III, p. 163).

LA DEIDAD A QUIEN SE DIRIGE la ofrenda tiene atributos de Tlazolteotl (el huso) y de Xochiquetzal (las flores). La diosa con la parte inferior de la cara pintada de rojo aparece también en el *Códice Fejérváry-Mayer* (pp. 23 y 30) como una manifestación de Tlazolteotl. Con esta Diosa se asocia también el día 8 Caña en *Borgia,* p. 47. Tanto Tlazolteotl, "la diosa de la Inmundicia", como Xochiquetzal, "Pluma de Quetzal - Flor", la joven diosa de los Placeres y las Artes, está íntimamente relacionada con la sexualidad. El huso con su malacate, atributo por excelencia de Tlazolteotl, que a la vez es la Dueña del Algodón (la *Ixcuinan* huasteca) y la Patrona del tejer, es *ce cemiluitl otzti,* "lo que se embaraza dentro de solo un día"(Sahagún, Libro VI, cap.42).[1]

Los signos que figuran al lado derecho de la "mesa" son difíciles de interpretar. El objeto que se parece a un anillo rojo del cual cuelgan unas cintas en blanco y negro no ha sido identificado, ni por Seler ni por Nowotny. Para Coro-

[1] *Laud,* p. 22, también menciona los días 8 Caña y 9 Caña en un ritual de manojos contados. Allí el lugar es una cueva, representada por las fauces de un lagarto enorme —un paralelo de las fauces de la tierra en que las diosas están sentadas aquí en *Cospi,* pp. 25-26. En *Borgia,* pp. 48-49, encontramos tanto el día 8 Caña como el 9 Caña con manifestaciones de Tlazolteotl. Para la antorcha, compárese *Fejérváry-Mayer,* p. 18, donde la vemos en manos del dios de la Muerte. Sobre la Diosa Tlazolteotl tratan los estudios monográficos de Mönnich (1969) y Sullivan (1982).

na Nuñez, es "una especie de concha en colores negro, rojo y blanco, con una a manera de corriente de algún líquido". Aguilera lo describe como "un probable tocado".

Tiene la forma de un adorno simbólico, como el *zoyatemalli*, el "borlón hecho de palma" en el tocado de la Madre de los Dioses *(Teteo Innan*, en Sahagún, Libro I) o como el pectoral que consiste en un anillo blanco y rojo, con cintas rojas, y que es un atributo de diversos dioses, especialmente Tezcatlipoca y Tlauizcalpantecuhtli (véanse las pp. 9-11 del códice). El patrón de colores es el del coralillo, atributo de Tlazolteotl (véase, por ejemplo, *Fejérváry-Mayer,* p. 32). Los colgantes se parecen a las cintas decorativas de los tocados o a los extremos de un braguero *(maxtlatl)*. En medio se ve algo como hojas de palma, que nos hace pensar en el rito del autosacrificio.

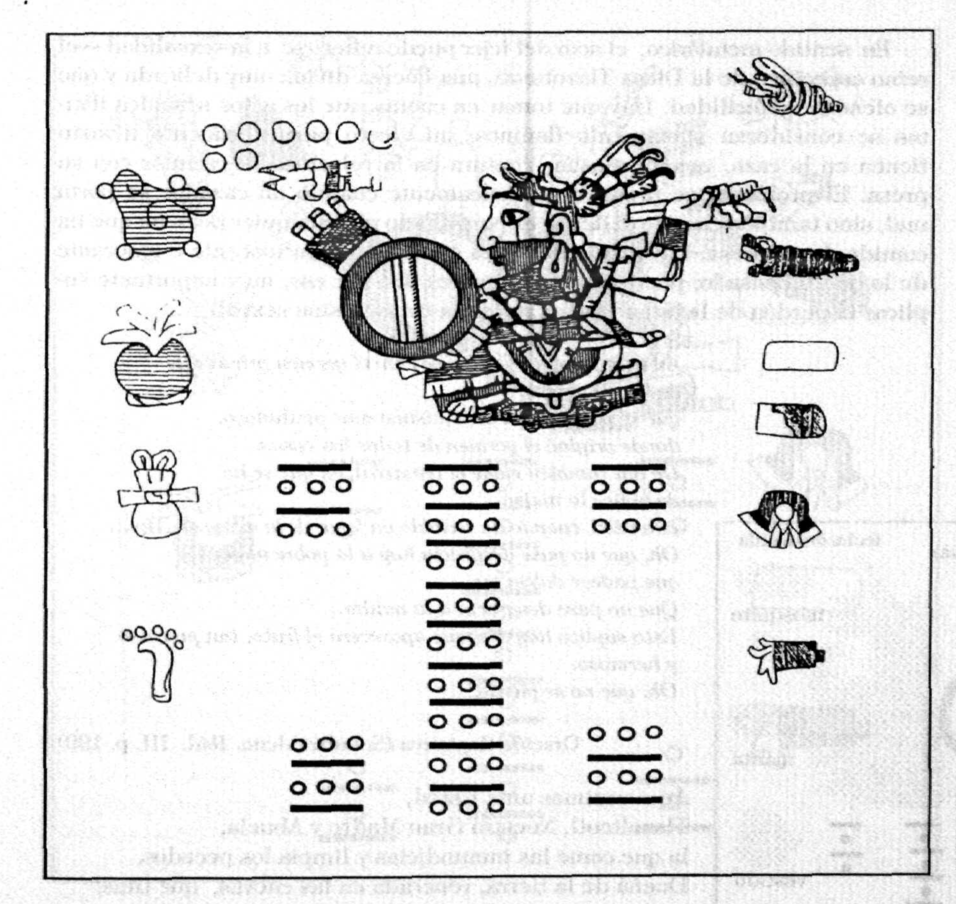
Los dos rectángulos —uno en blanco, otro decorado con una greca de colores— pueden ser mantas tejidas. El gusano y el caracol son interpretados por Nowotny en conformidad con las sabandijas de las páginas anteriores, como animales dañinos.

Pero pensando en el aspecto de Gran Tejedora que tiene esta Diosa, dudamos de ello. Parece más probable que sean los animales que daban los colores más apreciados para teñir los tejidos: el insecto de la grana *(nocheztli,* cochinilla) y el caracol de la púrpura.

8 Caña
caracol
caracol
y oro (?)
gusano
??
hule con papel
Tlazolteotl
manta (?)
paquete
vestido (?)
huella
de pie
abanico

Aquí venimos ante Usted,
Tlazolteotl-Xochiquetzal, coronada de flores,
Dueña de la tierra, venerada en las cuevas,
que ataca con ovillo y huso, el signo del tejer y
del embarazo, pero cuyas flechas no tienen punta,
ante Usted, Señora del día 8 Caña, día de esta ceremonia.
Le hemos hecho su mesa de ofrendas,
con manojos en números apropiados:
una fila de nueve manojos de ocho hojas,
en orden para Usted, para que nos ayude.
Más dos manojos de ocho hojas en cada una de las cuatro
esquinas, como protección contra las fuerzas de mala
influencia, para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente.
En cuanto al abanico elegante,
en cuanto al anillo con cintas y plumas (?),
en cuanto a las mantas decoradas y blancas,
que sean bien hechas;

25



25

en cuanto a los gusanos rojos y caracoles, que sirvan y sean de provecho.
Aquí está el humo precioso, para Usted.
Aquí está el aroma de la pelota de hule.
Aquí está la bolsa con la medicina: denos la curación de nuestros dolores.
Se hará una procesión o peregrinación: cuide nuestro camino.
Le rogamos, Señora Tlazolteotl-Xochiquetzal, líbrenos del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto,
para que no se enoje.

En sentido metafórico, el acto del tejer puede referirse a la sexualidad —el reino específico de la Diosa Tlazolteotl, una Fuerza divina muy delicada y que se ofende con facilidad. Hay que tomar en cuenta que los actos sexuales ilícitos se consideran sumamente dañinos: un efecto particularmente nefasto tienen en la caza, ya que causan ruptura en la relación del cazador con su presa. El problema se presenta no únicamente cuando un cazador se porta mal, sino también cuando el delito es perpretado por cualquier persona que ha comido de su presa. Los resultados para el cazador, aun inocente e ignorante de lo que ha pasado, pueden ser muy graves. Es, por eso, muy importante suplicar el perdón de la Gran Madre, por toda transgresión sexual.

En el regazo de este día se creó el germen primordial
de los ancestros,
que se partió en el antiquísimo mar pantanoso,
donde originó el germen de todas las cosas.
De allí también viene el temazcal, en que se ha
de bañar la mujer,
aún débil, cuando ha recibido un favor de la mano de Aku...
Oh, que no pase desgracia hoy a la pobre mujer,
que padece dolencias...
Que no pase desgracia a la madre...
Esto suplico hoy día, que aparecerá el fruto, tan precioso
y hermoso.
Oh, que no se pierda.

Oración tlapaneca (Schultze Jena, *Ibid.*, III, p. 199).

Aquí venimos ante Usted,
Tlazolteotl, Nuestra Gran Madre y Abuela,
la que come las inmundicias y limpia los pecados,
Dueña de la tierra, venerada en las cuevas, que tiene
el huso en la cabeza, el signo del tejer y del embarazo,
y el ovillo en la mano, junto a su escudo
y sus dardos sin punta.
Aquí venimos ante Usted, Señora del día 9 Caña, día de esta ceremonia.[2]
Le hemos hecho su mesa de ofrendas, con manojos en números apropiados:

[2] Compárense las representaciones de Tlazolteotl en *Fejérváry-Mayer,* p. 17, *Laud,* p. 10, y *Borgia,* p. 49, donde también está asociada con el día 9 Caña. Este día es el nombre calendárico de una Señora divina en los códices mixtecos *Vondobonensis* (pp. 33, 28, 3) y *Nutall* (p. 51).

26

una fila de nueve manojos de seis hojas,
en orden para Usted, para que nos ayude.
Más dos manojos de seis hojas en cada una de las cuatro esquinas,
como protección contra las fuerzas de mala influencia,
para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente.
En cuanto al abanico elegante,
en cuanto al anillo con cintas y plumas (?),
en cuanto a las mantas decoradas y blancas,



La manta de "jícara tuerta" **(xicalcoliuhqui), Códice Magliabechi,** ***p. 6.***

que sean bien hechas;
en cuanto a los insectos rojos y los caracoles,
que sirvan y sean de provecho.
Aquí está el humo precioso, para Usted.
Aquí está la bolsa con la medicina:
denos la curación de nuestros dolores.
Aquí está el aroma de la pelota de hule.
Le rogamos, Señora Tlazolteotl, líbrenos del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.

XXIV. Rituales relacionados con la caza

Naciste, pobre difunto, llegaste al mundo.
Serviste al Aku, que está en la barranca, en el corazón del monte,
en la cumbre de la alta montaña...
Hoy te fuiste, se acabó tu vida,
en la que siempre honraste al dios Rayo,
poniéndole ofrendas ante sus manos y sus pies...
Llegarás con el Aku, en su casa grande,
donde sabrás todo lo que pasa en este mundo.
Quite todo sufrimiento de nosotros que nos quedamos aquí...

Oración tlapaneca (Schultze Jena, 1933-1938, III, p. 205).

Los cazadores tlapanecos conservan las calaveras de los animales que han matado, y las ponen en frente del altar donde se ejecuta el ritual para la caza (Schultze Jena, 1933-1938, III, pp. 146 y ss.). Esta costumbre es la que parecen representar estas páginas. Las cabezas y los corazones de los animales se colocan como ofrendas para solicitar de la deidad el buen resultado en la caza. Balsalobre (1953, pp. 373-374) ha descrito los rituales de caza de los zapotecos y menciona explícitamente al dios de la Muerte como Patrono de la cacería:

> También [el testigo] declaró haber hecho consulta al dicho Diego Luis, sobre el día bueno de cazar venados, por ser su oficio, y el dicho Diego Luis, habiendo hecho cierta cuenta con los dedos, le señaló el día, y le dijo que aquel era el día en que gobernaba el dios del infierno, que es el que envia las muertes, y que aquel día de mañana fuese a la iglesia, y pusiese una candela en el altar de Cristo, para el dios del infierno, precediendo primero tres días de penitencia... otros cazadores de venados acostumbran hacer la penitencia acostumbrada, por tres días, y de mañana van a buscar la caza, y llevan consigo candelas de cera, copal, y un pollo de la tierra, para presentarlo al dios del infierno, y tener buena dicha en encontrar con la caza de los venados.

Aquí la Patrona es Ciuacoatl, que se reconoce por su falda de conchas, con la que también aparece en el *Códice borbónico* (p. 23).[1]

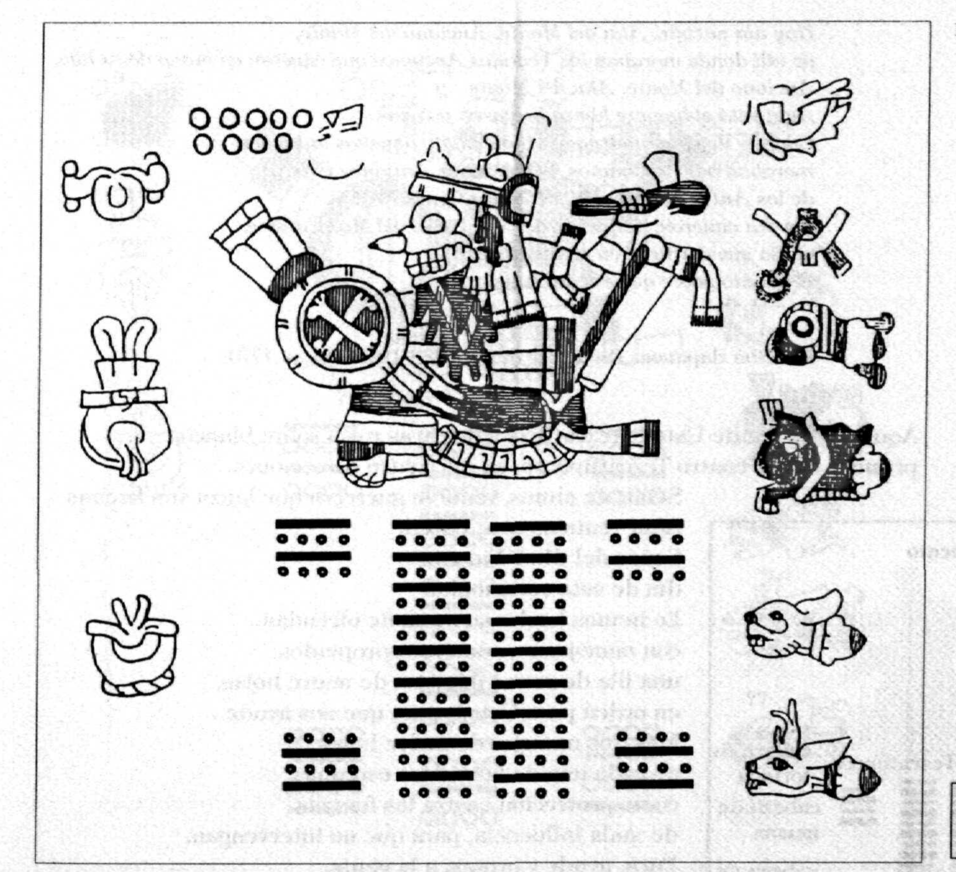
Para los tlapanecos, el favor divino de poder cazar los venados se remonta al tiempo primordial. En el rezo se recita la historia sagrada, se pide la protección del Gran Espíritu del Monte, *Aku,* y de hecho de todas las Fuerzas de la naturaleza. En el discurso —literario y emocional— del curandero continuamente se hace hincapié en que el ser humano depende de su Padre y de su Madre, quienes lo hicieron nacer y lo recogerán el día que su cuerpo se deje en la tierra y él parta a "nuestro pueblo eterno" (Schultze Jena, *Ibid.,* III, p. 203).

Aquí venimos ante Usted, Ciuacoatl, diosa de la Muerte,
que hace la suprema justicia con su hacha implacable,
sentada en el caparazón de la tortuga —símbolo de la tierra—
en medio de las banderas del sacrificio y de la muerte,
con su falda de conchas, con su *quechquemitl* de hierbas olorosas,
con su escudo de huesos cruzados.

9 Lagarto
vestido ?
cascabel con oro ?
??
cabeza de loro
Diosa de la muerte
paquete
cabeza de tortuga
cabeza de conejo
hule con papel
cabeza de ciervo
(las cuatro con corazones)

Aquí venimos ante Usted, Señora del día 9 Lagarto, día de esta ceremonia.
Le hemos hecho su mesa de ofrendas, con manojos en números apropiados:
dos filas de nueve manojos de nueve hojas, en orden para Usted, para que nos ayude.
Más dos manojos de nueve hojas en cada una de las cuatro esquinas,
como protección contra las fuerzas de mala influencia, para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente, permita que los cazadores maten un animal, para sostenerse.
Aquí le ponemos en recompensa:
el corazón y la cabeza de un venado,
el corazón y la cabeza de un conejo,
el corazón y la cabeza de una tortuga,
el corazón y la cabeza de un ave,
para que los cazadores logren atrapar esos animales.
Que no haya enredo de los arbustos,
que no los arrase el agua...

[1] En el comentario al *Códice borbónico,* en esta colección, discutimos con detalle la figura de esta diosa. El caparazón de tortuga como ornamento del trasero se ve también con el dios de la Muerte en *Fejérváry-Mayer,* p. 18. Es el asiento de la diosa Mayauel en *Laud,* p. 16. El día 9 Lagarto es mencionado también en *Fejérváry-Mayer,* p. 18, junto a la "mesa" del dios de la Muerte.



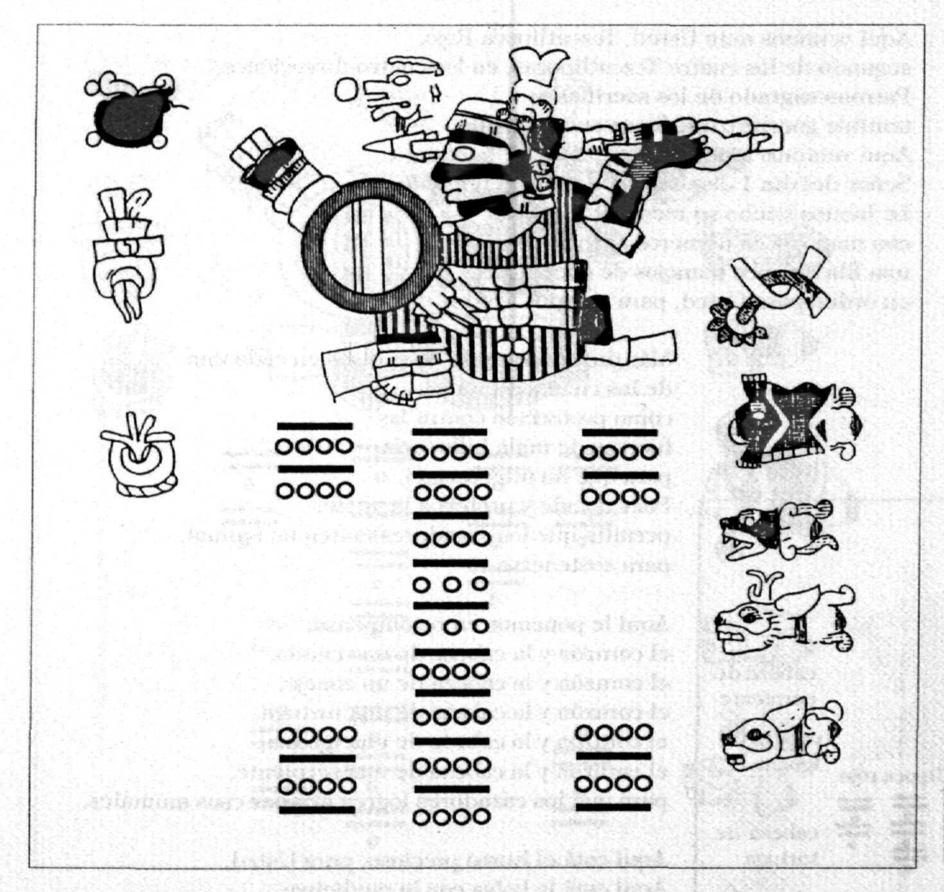
27

Aquí está el humo precioso, para Usted.
Aquí está la bolsa con la medicina:
denos la curación de nuestros dolores.
Aquí está el aroma de la pelota de hule.
Le rogamos, Señora Ciuacoatl, líbrenos del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para quc no se enoje.

Hoy día naciste, Aku del Monte, Anciano del Monte,
de allí donde moraban los Venados Antiguos que cayeron en mano de tu hijo,
Anciano del Monte, Aku del Monte.
Aquí está el hombre honrado que va a cazar.
Cuando llegó la madrugada del mundo, aquellos animales
moraban bajo tus manos, Señor de los Antiguos Grises,
de los Antiguos Oscuros, de los Antiguos Negros.
Un día vinieron, surgieron del Mar Siete, del Mar Catorce,
el día que entraron en el mundo seco,
el mundo pobre que es este mundo...

Oración tlapaneca (Schultze Jena, 1933-1938, III, p. 173).

Aquí venimos ante Usted, Tezcatlipoca de rayas rojas sobre blanco,
primero de los cuatro Tezcatlipocas, en las cuatro direcciones,
Señor de almas, temible guerrero que lanza sus flechas.
Aquí venimos ante Usted,
Señor del día 1 Viento,
día de esta ceremonia.
Le hemos hecho su mesa de ofrendas,
con manojos en números apropiados:
una fila de nueve manojos de nueve hojas,
en orden para Usted, para que nos ayude.
Más dos manojos de nueve hojas
en cada una de las cuatro esquinas,
como protección contra las fuerzas
de mala influencia, para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente,
permita que los cazadores maten un animal,
para sostenerse.
Aquí le ponemos en recompensa:
el corazón y la cabeza de un conejo,
el corazón y la cabeza de un venado,
el corazón y la cabeza de una iguana,
el corazón y la cabeza de una tortuga,
para que los cazadores logren atrapar esos animales.
Que no haya enredo de los arbustos...
Aquí está el humo precioso, para Usted.

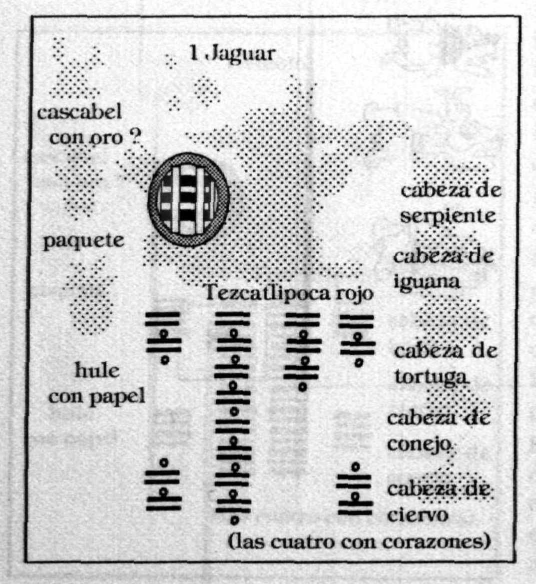


28

Aquí está la bolsa con la medicina:
denos la curación de nuestros dolores.
Aquí está el aroma de la pelota de hule.
Le rogamos, Señor Tezcatlipoca, líbrenos del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.

Aquí venimos ante Usted, Tezcatlipoca Rojo,
segundo de los cuatro Tezcatlipocas, en las cuatro direcciones,
Patrono sagrado de los sacrificios,
temible guerrero que lanza sus flechas.
Aquí venimos ante Usted,
Señor del día 1 Jaguar, día de esta ceremonia.[2]
Le hemos hecho su mesa de ofrendas,
con manojos en números apropiados:
una fila de once manojos de once hojas,
en orden para Usted, para que nos ayude.

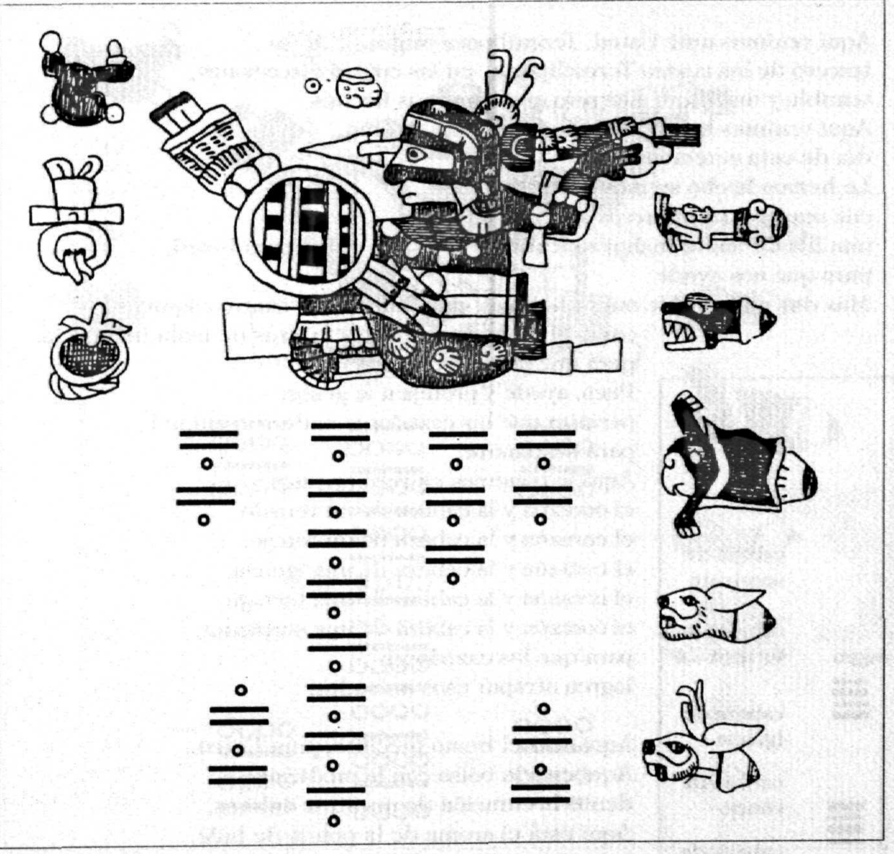
Más dos manojos de once hojas en cada una
de las cuatro esquinas,
como protección contra las
fuerzas de mala influencia,
para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente,
permita que los cazadores maten un animal,
para sostenerse.



Aquí le ponemos en recompensa:
el corazón y la cabeza de un venado,
el corazón y la cabeza de un conejo,
el corazón y la cabeza de una tortuga,
el corazón y la cabeza de una iguana,
el corazón y la cabeza de una serpiente,
para que los cazadores logren atrapar esos animales.

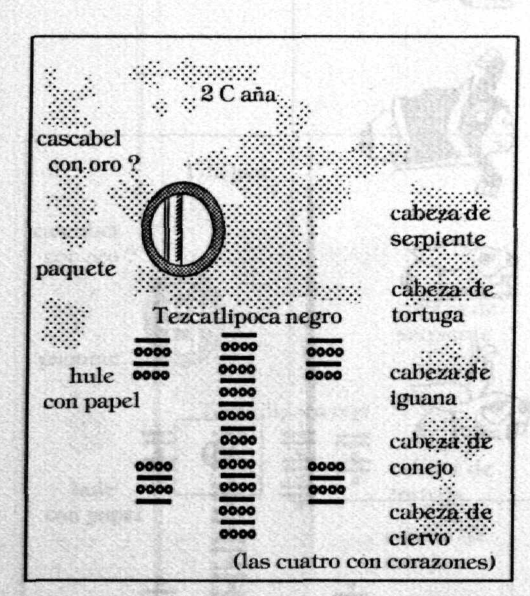
Aquí está el humo precioso, para Usted.
Aquí está la bolsa con la medicina:
denos la curación de nuestros dolores.
Aquí está el aroma de la pelota de hule.
Le rogamos, Señor Tezcatlipoca, líbrenos del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.

[2] Los días 1 Jaguar y 2 Caña *(Cospi,* pp. 29-30) se ven también en el ritual con manojos contados en una cueva, en *Laud,* p. 22.

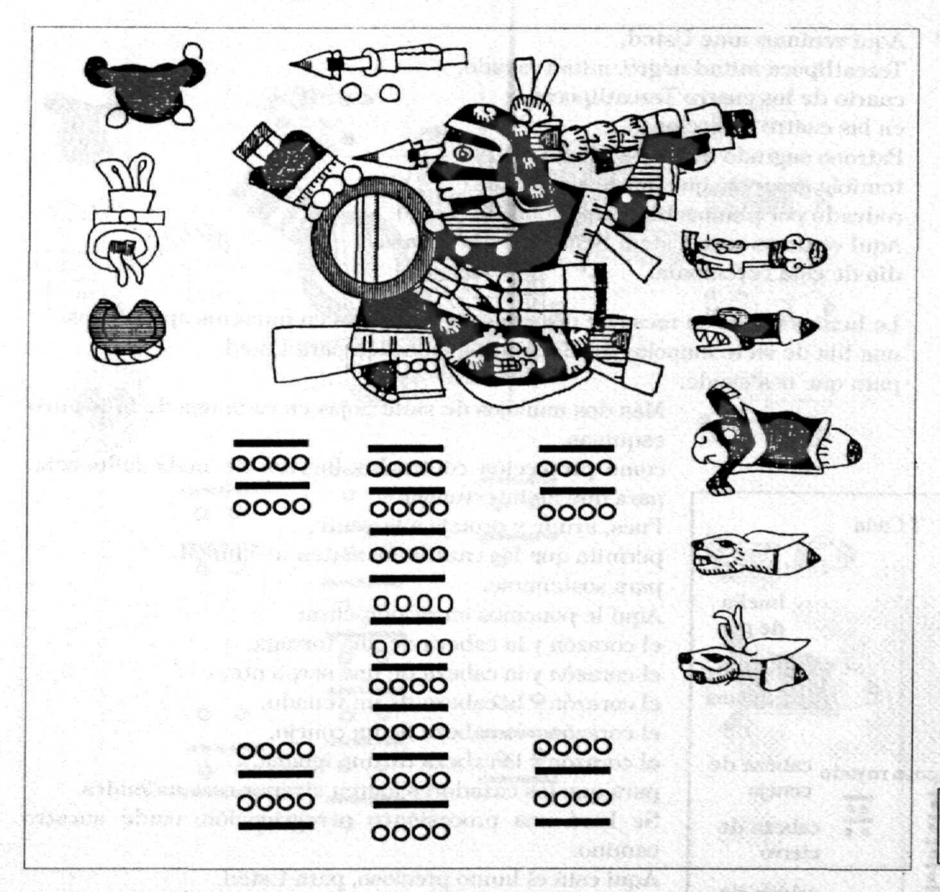


29

Aquí venimos ante Usted, Tezcatlipoca Negro,
tercero de los cuatro Tezcatlipocas, en las cuatro direcciones,
temible y mortífero guerrero que lanza sus flechas.
Aquí venimos ante Usted, Señor del día 2 Caña,
día de esta ceremonia.
Le hemos hecho su mesa de ofrendas,
con manojos en números apropiados:
una fila de nueve manojos de nueve hojas, en orden para Usted,
para que nos ayude.
Más dos manojos de nueve hojas en cada una de las cuatro esquinas,
como protección contra las fuerzas de mala influencia,
para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente,
permita que los cazadores maten un animal,
para sostenerse.
Aquí le ponemos en recompensa:
el corazón y la cabeza de un venado,
el corazón y la cabeza de un conejo,
el corazón y la cabeza de una iguana,
el corazón y la cabeza de una tortuga,
el corazón y la cabeza de una serpiente,
para que los cazadores
logren atrapar esos animales.



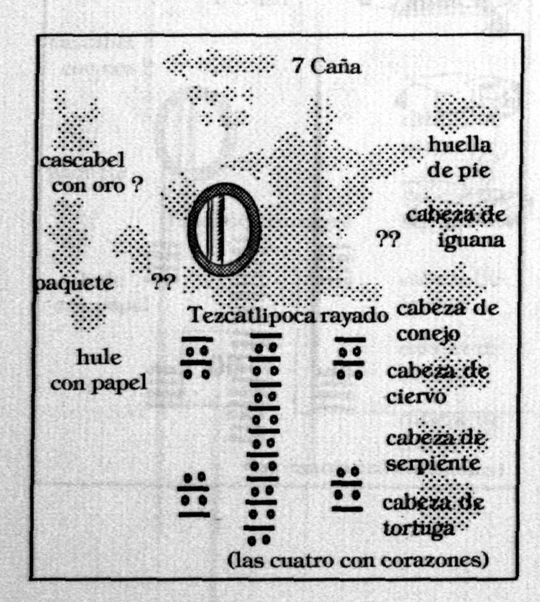
Aquí está el humo precioso, para Usted.
Aquí está la bolsa con la medicina:
denos la curación de nuestros dolores.
Aquí está el aroma de la pelota de hule.
Le rogamos, Señor Tezcatlipoca, líbrenos del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.

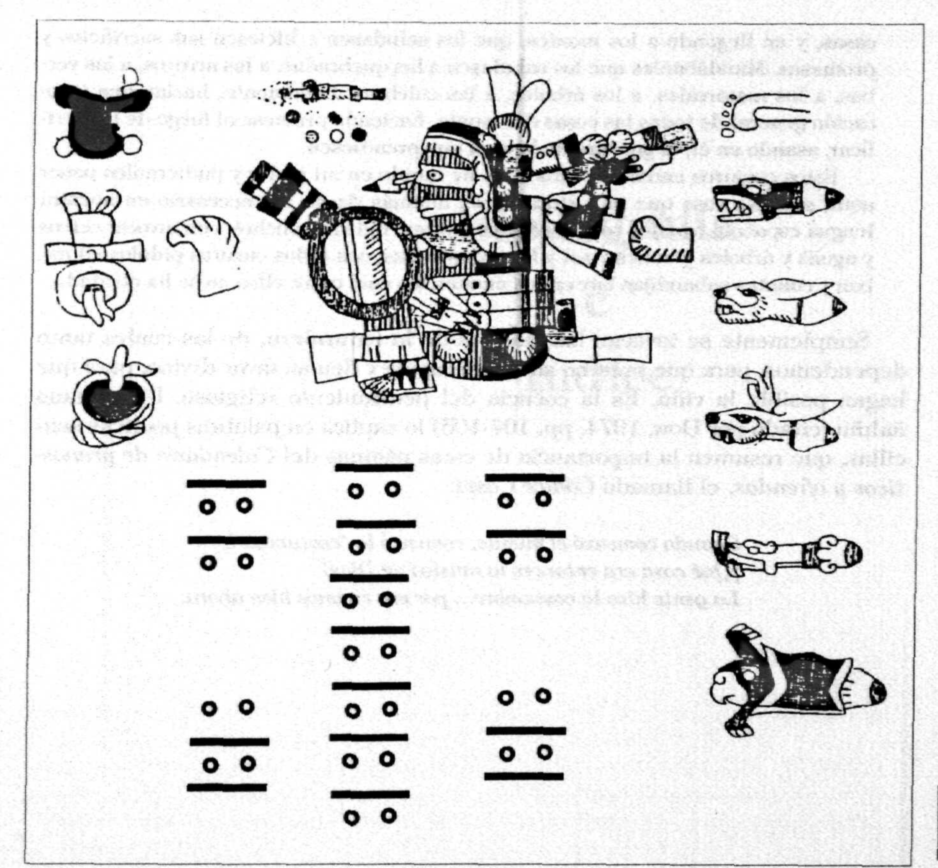


30

Aquí venimos ante Usted,
Tezcatlipoca mitad negro, mitad rayado,
cuarto de los cuatro Tezcatlipocas,
en las cuatro direcciones,
Patrono sagrado de los sacrificios,
temible guerrero que lanza sus flechas,
rodeado por plumas blancas o colas de conejo.
Aquí venimos ante Usted, Señor del día 7 Caña,
día de esta ceremonia.

Le hemos hecho su mesa de ofrendas, con manojos en números apropiados:
una fila de siete manojos de siete hojas, en orden para Usted,
para que nos ayude.
Más dos manojos de siete hojas en cada una de las cuatro esquinas,
como protección contra las fuerzas de mala influencia,
para que no intervengan.
Pues, ayude y proteja a la gente,
permita que los cazadores maten un animal,
para sostenerse.
Aquí le ponemos en recompensa:
el corazón y la cabeza de una tortuga,
el corazón y la cabeza de una serpiente,
el corazón y la cabeza de un venado,
el corazón y la cabeza de un conejo,
el corazón y la cabeza de una iguana,
para que los cazadores logren atrapar esos animales.
Se hará una procesión o peregrinación: cuide nuestro camino.
Aquí está el humo precioso, para Usted.
Aquí está la bolsa con la medicina:
denos la curación de nuestros dolores.
Aquí está el aroma de la pelota de hule.
Le rogamos, Señor Tezcatlipoca, líbrenos del mal.
Le hemos traído esta ofrenda de gratitud,
en signo de respeto, para que no se enoje.





El contexto de estas oraciones es descrito por fray Diego Durán *(Ritos...,* cap. 7) en los términos de un misionero español del primer siglo de la colonización:

> Los sacerdotes de este ídolo de que hemos venido tratando [Mixcoatl] enseñaban a la gente popular unos conjuros para conjurar la caza, de los cuales conjuros y hechicerías usaban los cazadores para efecto de que la caza no huyese ni se apartase y para que se fuese a los lazos y redes. También les mandaban que, antes de salir de caza, sacrificasen al fuego y le hiciesen oración, y a los umbrales de las

casas, y en llegando a los montes, que los saludasen e hiciesen sus sacrificios y promesas. Mandábanles que los saludasen a las quebradas, a los arroyos, a las yerbas, a los matorrales, a los árboles, a las culebras. Finalmente, hacían una invocación general de todas las cosas del monte, haciendo promesa al fuego de le sacrificar, asando en él, la gordura de la caza que prendiesen.

Estos conjuros andan escritos y los he tenido en mi poder y pudiéranlos poner aquí, si fuera cosa que importara. Pero, además de no ser necesario en nuestra lengua española, vueltos son disparates, porque todo se concluye con invocar cerros y aguas y árboles y nubes y sol y luna y estrellas, con todos cuantos pidolos adoraban y cuantas sabandijas hay en los montes. Lo cual entre ellos no se ha olvidado.

Simplemente se invocan las Fuerzas de la naturaleza, de las cuales tanto dependemos, para que presten su colaboración y den su favor divino, para que hagan posible la vida. Es la esencia del pensamiento religioso. Un anciano ñahñu (citado por Dow, 1974, pp. 104-105) lo explica en palabras poéticas sencillas, que resumen la importancia de estas páginas del *Calendario de pronósticos y ofrendas*, el llamado *Códice Cospi:*

Cuando comenzó el mundo, comenzó la "costumbre".
¡Qué cosa era entonces la música de Dios!
La gente hizo la costumbre... por eso vivimos bien ahora.

Bibliografía

e

Índice

Bibliografía

Acuña, René (comp.), 1984, *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Antequera* (I, II). UNAM, México.

Aguilera, Carmen, 1978, *Coyolxauhqui. Ensayo iconográfico*. Serie Científica 2, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH-Sep, México.

——, 1981, *El Tonalamatl de Aubin*. Códices y Manuscritos de Tlaxcala 1, Gobierno del Estado de Tlaxcala.

——, 1984, *Códice de Huamantla*. Códices y Manuscritos de Tlaxcala 2, Gobierno del Estado de Tlaxcala.

——, 1986, *Lienzos y códices de Tepeticpac*. Códices y Manuscritos de Tlaxcala 4, Gobierno del Estado de Tlaxcala.

——, 1988, *Códice Cospi, Calendario messicano 4093, Biblioteca Universitaria de Bolonia*. Gobierno del Estado de Puebla y Centro Regional de Puebla (INAH-SEP).

Aguirre Beltrán, Gonzalo, 1973, *Medicina y Magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*. Serie Antropología Social 1. Instituto Nacional Indigenista, México.

Alcina Franch, José, 1966, Calendarios zapotecos prehispánicos según documentos de los siglos XVI-XVII. *Estudios de Cultura Nahuatl* VI, pp. 119-133. México.

——, 1972, Los dioses del panteón zapoteco. *Anales de Antropología* IX, pp. 9-40.

——, 1979, Calendario y religión entre los zapotecos serranos durante el siglo XVII. *Homenaje al Doctor Paul Kirchhoff* (Barbro Dahlgren, comp.), pp.212-224. SEP-INAH, México.

Aldrovandi, Ulisse, 1648, *Musaeum metallicum*. Bolonia.

Alvarado, Francisco de, 1963 (1593) *Vocabulario en Lengua Mixteca*. INAH/INI, México.

Anawalt, Patricia, 1981, Costume Analysis and the Provenience of the Borgia Group Codices. *American Antiquity* 46:4, pp.837-852.

Anders, Ferdinand, 1967 *Wort- und Sachregister zu Eduard Seler, Gesammelte Abhandlungen*. ADEVA, Graz.

——, 1975, *Kunst und Kunstgewerbe Altmexikos*. Kroon-voordracht, Amsterdam.

——, 1978, Der altmexikanische Federmosaikschild in Wien. *Archiv für Völkerkunde* 32, pp. 67-88.

——, 1978, Die Krone des Moctezuma. *Brief aus Österreich. Österreicher Auslandstudentendienst* 1978/1, pp. 16-18 (véase también el artículo con el mismo nombre en el periódico austriaco *Die Presse*, 12/13 de diciembre de 1987).

Anders, Ferdinand, 1988, ¿Hizo o no hizo? Von der Aussagekraft Mexikanischer Schrift. *Continuity and Identity in Native America, essays in honor of Benedikt Hartmann* (Maarten Jansen, Peter van der Loo y Roswitha Manning, comps.), pp. 192-249. E.J. Brill, Leiden.

——— y Maarten Jansen, 1986, *Altmexiko: Mexikanische Zauberfiguren, alte Handschriften beginnen zu sprechen*. Katalog zur Ausstellung des Stadtmuseums Linz-Nordico. Linz.

——— y Maarten Jansen, 1988, *Schrift und Buch im alten Mexiko*. ADEVA, Graz.

Balsalobre, Gonzalo de, 1953, : véase Ruiz de Alarcón y otros.

Berlín, Heinrich, 1988, *Idolatría y Superstición entre los Indios de Oaxaca*.Ediciones Toledo, México.

Bernal, Ignacio y Lorenzo Gamio, 1974, *Yagul, el palacio de los seis patios*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Serie Antropológica 16, UNAM, México.

Boege, Eckart, 1988, *Los mazatecos ante la nación. Contradicciones de la identidad étnica en el México actual*. Siglo XXI, México.

Boturini Benaduci, Lorenzo, 1974 (1746), *Idea de una Nueva Historia General de la América Septentrional*. Editorial Porrúa, México.

Bruce, Robert D., 1975-1979, *Lacandon Dream Symbolism* (2 tomos). Ediciones Euroamericanas, México.

Carmack, Robert M. y Lynn Larmer, 1971, Quichean Art: a Mixteca-Puebla Variant. *Katunob* 7, pp. 12-35.

Carrasco, Pedro, Walter Miller y Roberto J. Weitlaner, 1961, El Calendario Mixe. *El México Antiguo* IX, pp.153-172. México.

Caso, Alfonso, 1927, Las Ruinas de Tizatlan, Tlaxcala. *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, I, pp. 139-172 (sobretiro, Editorial Cultura, México).

———, 1967, *Los Calendarios Prehispánicos*. UNAM, México.

———, Ignacio Bernal y Jorge R. Acosta, 1967, *La cerámica de Monte Albán*. Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia 13, México.

———, 1977, *El pueblo del Sol*, FCE, México.

Castillo Tejero, Noemí, 1975, La llamada 'Cerámica Polícroma Mixteca' no es un producto mixteco. *Comunicaciones* 11, pp. 7-10.

Clavijero, Francisco Javier, 1976, *Historia Antigua de México*. Porrúa, México.

Clifford, James, 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, Cambridge Mass. y Londres.

Cline, Howard F., comp., 1972-1975, *Guide to Ethnohistorical Sources* (4 tomos). Handbook of Middle American Indians (Robert Wauchope, comp.. gral.) vols. 12-15. University of Texas Press, Austin.

Códice Bodley 2858, con interpretación de Alfonso Caso. Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1960.

Códice borbónico, edición facsimilar con comentario de Karl Anton Nowotny y Jacqueline de Durand-Forest. ADEVA, Graz, 1974.

Códice Borgia, con comentario de Karl Anton Nowotny. ADEVA, Graz, 1976.

Códice Cospi, con comentario de Karl Anton Nowotny. ADEVA, Graz, 1968.

Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles (traducción de Primo Feliciano Velázquez), UNAM, México, 1975.

Códice dresdensis, con introducción de Helmut Deckert y Ferdinand Anders. ADEVA, Graz, 1975.

Códice Egerton 2895, con introducción de Cottie A.Burland. ADEVA, Graz, 1965.

Códice Fejérváry-Mayer, con introducción de Cottie A. Burland. ADEVA, Graz, 1971.

Códice Ixtlilxochitl, con introducción de Ferdinand Anders y Jacqueline de Durand-Forest. ADEVA, Graz, 1976.

Códice Laud, con introducción de Cottie A. Burland. ADEVA, Graz, 1966.

Códice Magliabechi, con introducción de Ferdinand Anders. ADEVA, Graz, 1970.

Códice Mendoza, con comentario de James Cooper Clark, Londres, 1938. Otra edición es la de Francisco del Paso y Troncoso y Jesús Galindo y Villa, México, 1925, reeditada, 1979.

Códice Nuttall, con introducción de Ferdinand Anders y Nancy Troike. ADEVA, Graz, 1987.

Códice Selden 3135, con interpretación de Alfonso Caso. Sociedad Mexicana de Antropología, México, 1964.

Códice Sierra: traducción al español de su texto *nauatl* y explicación de sus pinturas jeroglíficas por el dr. Nicolás León. México, 1982 (1933).

Códice telleriano-remensis, con introducción de Ernest Théodore Hamy. París, 1899.

Códice Tudela, con comentario de José Tudela de la Orden. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1980.

Códice Tututepetongo o *Porfirio Díaz*, véase: Chavero, 1892.

Códice vaticano 3738 ("A"). ADEVA, Graz, 1979.

Códice vaticano 3773 ("B"), con introducción de Ferdinand Anders. ADEVA, Graz, 1972.

Códice vindobonensis mexicanus 1, con introducción de Otto Adelhofer. ADEVA, Graz, 1974.

Coe, Michael D., 1975, Native astronomy in Mesoamerica. *Archaeoastronomy in pre-Columbian America* (Anthony F. Aveni, comp.), pp. 3-31. University of Texas Press, Austin.

Contreras M., José Eduardo, *La importancia del dios Camaxtli en la región tlaxcalteca prehispánica* (en prensa).

——— y Roberto Bravo C., 1990, Informe del proyecto "Cuatro Señoríos". Archivo de la sección de arqueología del Centro Regional Tlaxcala del INAH.

Corona Nuñez, José, 1964-1967, *Antigüedades de México, basadas en la recopilación de Lord Kingsborough* (I-IV). Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México.

Chadwick, Robert y Richard S. MacNeish, 1967, Codex Borgia and the Venta Salada Phase. *The Prehistory of the Tehuacan Valley* (Douglas S. Byers, comp.), I, pp.114-131. University of Austin Press, Austin y Londres.

Chiappelli, Fredi, comp., 1976, *First Images of America. The Impact of the New World on the Old* (2 tomos). University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londres.

De Jonghe, Edouard, 1905, Histoyre du Mechique. *Journal de la Société des Américanistes* N.S. 2: 1, pp. 1-41.

De la Fuente, Julio, 1977, *Yalàlag. Una villa zapoteca serrana.* Serie Clásicos de la antropología mexicana 2. Instituto Nacional Indigenista, México.

Dorson, R.M., 1955, The eclipse of solar mythology. *Journal of American Folklore* 68: 393-416.

Dow, James W., 1974, *Santos y Supervivencias. Funciones de la religión en una comunidad otomí, México.* Serie Antropología Social 33. Instituto Nacional Indigenista, México.

Durán, fray Diego, 1967, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme* (2 tomos). Porrúa, México.

Durand-Forest, Jacqueline de, 1982 , Les neuf Seigneurs de la Nuit. *Indiana* 7, pp.103-130. Stuttgart.

Du Solier, Wilfrido, 1939, Una representación pictórica de Quetzalcoatl en una cueva. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos* 3, pp.129-141.

———, 1946, Primer fresco mural huasteco. *Cuadernos Americanos* V-6, pp. 151-159.

Eschmann, Anncharlott, 1976, *Das religiöse Geschichtsbild der Azteken.* Indiana Beiheft 4, Berlín.

Estrada, Alvaro, 1977, *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos.* Siglo XXI, México.

Fábrega, José Lino, 1899, *Interpretación del códice borgiano.* Anales del Museo Nacional de México, tomo V.

Fellowes, William H., 1977, The Treatises of Hernando Ruiz de Alarcón. *Tlalocan* VII, pp. 309-355.

Flannery, Kent V. y Joyce Marcus, 1983, *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations.* Academic Press, Nueva York, Londres.

Förstemann, Ernst, 1901, *Commentar zur Mayahandschrift der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden.* Verlag Richard Bertling, Dresde.

Foster, George M., 1962, *Cultura y Conquista: la herencia española de América.* Universidad Veracruzana, Xalapa.

Franco, José Luis, 1961 , Representaciones de la mariposa en Mesoamérica. *El México Antiguo* IX, pp.195-244. México.

Furst, Jill L., 1978, *Codex Vindobonensis Mexicanus I: A Commentary.* Institute of Mesoamerican Studies. State University of New York, Albany.

Furst, Peter T., 1980, *Alucinógenos y Cultura.* Fondo de Cultura Económica, México.

Gallegos Ruiz, Roberto, 1978, *El señor 9 Flor en Zaachila.* UNAM, México.

García Alcaraz, Agustín, 1973, *Tinujei, los triquis de Copala.* Comisión del Río Balsas, México.

García Carrera, Juan, 1986, *La Otra Vida de María Sabina.* México.

García Cook, Ángel y B. L. Merino C., 1988, Integración y consolidación de los señoríos en Tlaxcala: siglos IX al XVI, *Arqueología* 2, Dir. Monumentos prehispánicos. INAH, México, pp. 155-177.

Garibay, Ángel María, 1958, *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas.* UNAM, México.

———, 1964-1968, *Poesía Nahuatl* (3 tomos). Universidad Nacional Autónoma de México.

———, 1979, *Teogonía e Historia de los Mexicanos: tres opúsculos del siglo XVI.* Porrúa, México.

Ginzburg, Carlo, 1966, *I Benandanti: Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento.* Giulio Einaudi editore, Turín.

———, 1986, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia.* Giulio Einaudi editore, Turín.

Glass, John B., 1975, A Survey of native Middle American Pictorial Manuscripts. *Handbook of Middle American Indians* (Robert Wauchope, comp. gral.), vol. 14, pp. 3-80. University of Texas Press, Austin.

González Obregón, Luis, 1912, *Procesos de Indios Idólatras y Hechiceros.* Publicaciones del Archivo General de la Nación 3, México.

González Torres, Yólotl, 1975, *El culto a los astros entre los mexicas.* SepSetentas, México.

Gorenstein, Shirley, 1973, *Tepexi el Viejo, a postclassic fortified site in the Mixteca-Puebla region of Mexico.* American Philosophical Society Transactions 63 (1).

Graulich, Michel, 1983, Les Mythes de la Création du Soleil au Mexique Ancien. *L'Ethnographie* LXXIX: 1, pp. 9-34.

———, 1988b, *Quetzalcoatl y el Espejismo de Tollan.* Instituut voor Amerikanistiek, Amberes.

Greenberg, James B., 1987, *Religión y economía de los chatinos.* Serie de Antropología Social, 77. Instituto Nacional Indigenista, México.

Gruzinski, Serge, 1988, *El poder sin límites. Cuatro respuestas indígenas a la dominación española.* INAH, México.

Gutiérrez Solana, Nelly, 1985 *Códices de México: historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos.* Panorama Editorial, México.

Guzmán, Eulalia, 1964, *Manuscritos sobre México en archivos de Italia.* Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México.

Hernández Hernández, Rosendo, 1982, *La religión naua en Texoloc, municipio de Xochiatipan, Hgo.* SEP-INI, Serie Etnolingüística 51, México.

Hernández Pons, Elsa, 1987, Una escultura azteca encontrada en el centro de la ciudad de México, *Boletín oficial del INAH,* Nueva época, núm. 13.

Heyden, Doris, 1973 , Xiuhtecuhtli, investidor de soberanos. *Boletín INAH* II: 3,pp.3-10.

Höltker, P. Georg, 1930, Dvandvaähnliche Wortkupplung im Aztekischen. *Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik* 1, pp. 349-358.

Höltker, P. Georg, 1932, Einige Metaphern im Aztekischen des P. Sahagún. *Anthropos* 27, pp.249-259.

Humboldt, Alejandro de, 1986, *Aportaciones a la Antropología Mexicana* (estudio y traducción de Jaime Labastida). Editorial Katún, México.

Impey, Oliver y Arthur MacGregor, comps., 1985, *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe.* Clarendon Press, Oxford.

Informantes de Sahagún (Textos de los), 1958, *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses.* UNAM, México.

———, 1969, *Augurios y abusiones.* UNAM, México.

Ichon, Alain, 1973, *La religión de los totonacas de la sierra.* Instituto Nacional Indigenista, México.

Jansen, Maarten, 1984, El Códice Ríos y Fray Pedro de los Ríos. *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 36, pp.69-81. Amsterdam.

Jansen, Maarten, 1985, Las lenguas divinas del México precolonial. *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 38, pp.3-14. Amsterdam

———, 1988a, The Art of Writing in Ancient Mexico: an ethno-iconological perspective. *Visible Religion, Annual for Religious Iconography* VI, pp. 86-113.

———, 1988b, Dates, Deities and Dynasties, *non-durational time in Mixtec historiography. Continuity and Identity in Native America, essays in honor of Benedikt Hartmann* (Maarten Jansen, Peter van der Loo y Roswitha Manning, comps.), pp. 156-192. E.J. Brill, Leiden.

———, 1990, The search for history in Mixtec codices. *Ancient Mesoamerica* 1, pp. 99-112.

Keen, Benjamin, 1971, *The Aztec Image in Western Thought*. Rutgers University Press, New Brunswick.

Kingsborough, Edward King, Lord, 1830-1848, *Antiquities of Mexico*. Londres.

Knab, Tim, 1979, Talocan talmanic, supernatural beings of the Sierra de Puebla, *Actas del XLII Congreso Internacional de Americanistas* 6, pp.127-136. París.

Köhler, Ulrich, 1979, In Memoriam Karl Anton Nowotny. *Zeitschrift für Ethnologie* 104 (1), pp. 7-16.

———, 1983, Ethnographische Notizen zum Alter Ego-Glauben und Nagualismus in Mexiko. *Mexicon* V (2), pp.30-32.

Kohl, Karl-Heinz, comp., 1982, *Mythen der Neuen Welt, Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Frölich und Kaufmann, Berlín.

Krickeberg, Walter, 1982, *Las antiguas culturas mexicanas*, FCE, México, 5a. reimpresión.

Kubler, George, 1991, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*. Yale University Press, New Haven y Londres.

——— y Charles Gibson, 1951, *The Tovar Calendar*. Memoirs of the Connecticut Academy of Arts & Sciences XI. New Haven.

Laet, Johannes de, 1630, *Beschrijvinghe van West Indien* (tweede druck). Leiden.

Las Casas, fray Bartolomé de, 1967, *Apologética Historia Sumaria* (2 tomos) (Edmundo O' Gorman, ed.), UNAM, México.

Laurencich-Minelli, Laura, 1983, Oggetti Americani studiati da Ulisse Aldrovandi. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* 113 (Florencia), pp. 187-206.

———, 1984, L'Indice del Museo di Antonio Giganti. Interessi etnografici e ordinamento di un museo cinquecentesco. *Museografia Scientifica* 2.

——— y A. Filippetti, 1983, Per le collezioni americanistiche del Museo Cospiano e dell' Istituto delle Scienze. Alcuni oggetti ritrovati a Bologna. *Archivio per l'Antropologia e la Etnologia* 113 (Florencia), pp. 207-225.

Legati, Lorenzo, 1677, *Museo Cospiano anesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua Patria dall' Illustrisimo Signor Ferdinando di Bologna e senatore*. Bolonia.

Lemaire, Ton, 1986, *De Indiaan in ons bewustzijn. De ontmoeting van de Oude met de Nieuwe Wereld*. Ambo, Baarn.

Lenz, Hans, 1948, *El papel indígena mexicano. Historia y supervivencia*. México.

———, 1984, *Cosas de Papel en Mesoamérica*. México.

Leyenda de los Soles: véase *Códice Chimalpopoca*.

Loo, Peter L. van der, 1983, The Tratado of Hernando Ruiz de Alarcón: a link between precolumbian and modern indian culture in Guerrero, Mexico. *Archaeoastronomy* 6: 1-4, pp.177-185.

——, 1987, *Códices, Costumbres y Continuidad*. Leiden.

——, 1988, Old models and new tools in the study of Mesoamerican religion. *Continuity and Identity in Native America, essays in honor of Benedikt Hartmann* (Maarten Jansen, Peter van der Loo y Roswitha Manning, comps.), pp. 42-57. E.J. Brill, Leiden.

López Austin, Alfredo, 1967, Términos del nahuallatolli. *Historia Mexicana* XVII:1, pp.1-35.

——, 1980, *Cuerpo humano e ideología, las concepciones de los antiguos nahuas* (2 tomos). UNAM, México.

MacNeish, Richard S., Frederick A. Peterson y Kent V. Flannery, 1970, *Ceramics*. The Prehistory of the Tehuacan Valley (Douglas S. Byers, comp. gral.), tomo III. University of Texas Press, Austin y Londres.

Marquina, Ignacio, comp., 1970, *Proyecto Cholula*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Serie Investigaciones 19, México.

Marroquín, Enrique, 1989, *La Cruz Mesiánica. Una aproximación al sincretismo católico indígena*. Universidad Autónoma Benito Juárez, Oaxaca.

Mason, Peter, 1990, *Deconstructing America. Representations of the Other*. Routledge, Londres y Nueva York.

Medellín Zenil, Alfonso, 1960, *Cerámicas de Totonacapan*. Universidad de Veracruz, Xalapa.

Mendelson, E. Michael, 1958, A Guatemalan Sacred Bundle. *Man* 58 (no.170), pp. 121-126.

Mendieta, Gerónimo de, 1971, *Historia Eclesiástica Indiana*. Editorial Porrúa, México.

Molina, fray Alonso de, 1970, *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana*. Porrúa, México.

Mönnich, Anneliese, 1969, *Die Gestalt der Erdgöttin in den Religionen Mesoamerikas*. Disertación, Freie Universität, Berlín.

Montoya Briones, José de Jesús, 1964, *Atla: etnografía de un pueblo nahuatl*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Morris, Brian, 1987, *Anthropological Studies of Religion, an introductory text*. Cambridge University Press.

Motolinia, fray Toribio de Benavente o, 1969, *Historia de los Indios de la Nueva España* (edición de Edmundo O'Gorman). Editorial Porrúa, México.

——, 1971, *Memoriales o Libro de las Cosas de la Nueva España* (edición de Edmundo O'Gorman). UNAM, México.

Muller, Florencia, 1978, *La Alfarería de Cholula*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Nicholson, H. B., 1966, The problem of the provenience of the members of the "Codex Borgia Group". A Summary. *Summa Anthropologica, en homenaje a Roberto J. Weitlaner*, pp. 145-158. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Nicholson, H. B., 1971, Religion in Prehispanic Central Mexico. *Handbook of Middle American Indians* (Robert Wauchope, comp. gral.) 10, pp. 395-446. University of Texas Press, Austin.

——, 1973, The Late Pre-Hispanic Central Mexican (Aztec) Iconographic System. *The Iconography of Middle American Sculpture*, pp. 72-97. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

——, comp., 1976, *The Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica*. University of California at Los Angeles.

——, 1977 (1960), The Mixteca-Puebla Concept in Mesoamerican Archaeology: a Re-examination. *Precolumbian Art History, Selected Readings* (Alana Cordry-Collins y Jean Stern, comps.), pp. 113-119. Peek publications, Palo Alto.

——, 1982, The Mixteca-Puebla Concept Revisited. *The Art and Iconography of Late Post-Classic Mexico* (Elizabeth P. Benson y Elizabeth Hill Boone, comps.), pp. 227-254. Dumbarton Oaks, Washington.

Noguera, Eduardo, 1927, Los altares de sacrificio de Tizatlan, Tlaxcala. *Ruinas de Tizatlan, Tlaxcala.* Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, tomo XV, *núm.* 11, pp. 25-64. México.

——, 1954, *La cerámica arqueológica de Cholula*. Guarania, México.

Nowotny, Karl Anton, 1960, *Mexikanische Kostbarkeiten aus Kunstkammern der Renaissance*. Museum für Völkerkunde, Viena.

——, 1961, *Tlacuilolli, die mexikanischen Bilderhandschriften, Stil und Inhalt, mit einem Katalog der Codex Borgia Gruppe*. Monumenta Americana. Gebr. Mann, Berlín.

——, 1968, : véase *Códice Cospi.*

——, 1976, *Der Indianische Ritualismus*. Colonia.

——, 1976:, véase *Códice Borgia.*

——, 1980, Die Krise der Völkerkunde. *Zeitschrift für Ethnologie* 105, pp.113-124.

Ochoa, Lorenzo, 1970, Una representación solar en un plato de la Huaxteca. México, *Boletín INAH,* núm. 42. Dic. 1970.

Ochoa Salas, Luis, 1970, Una representación solar en un plato de la Huasteca. *Boletín del INAH* 42, pp. 3-8.

——. 1979, *Historia prehispánica de la Huaxteca*. UNAM, México.

Olavarrieta Marenco, Marcela, 1977, *Magia en los Tuxtlas.* Serie Antropología Social 54. Instituto Nacional Indigenista, México.

Oostdijk, Alexandra, 1991, *De Schoonheid en het monster. Azteekse kunst en het Europa vanaf 1492.* Wampum 10, Leiden.

Paddock, John, comp., 1966, *Ancient Oaxaca. Discoveries in Mexican Archaeology and History*. Stanford University Press, Stanford.

——, 1985a, Tezcatlipoca in Oaxaca. *Ethnohistory* 32:4, pp. 309-325.

——, 1985b, Covert Content in Codices Borgia and Nuttall. *Ethos* 13 (4), pp. 358-380.

Paso y Troncoso, Francisco del, 1898, *Descripción del Códice Cospiano*. Establecimiento Danesi, Roma.

Pasztory, Esther, 1983, *Aztec Art*. Abrams, Nueva York.

Popol Vuh
diferentes ediciones y traducciones:
—, Schultze Jena, Leonhard, 1944, *Popol Vuh: Das heilige Buch der Quiché-Indianer von Guatemala.* Kohlhammer, Stuttgart.
—, Edmonson, Munro S., 1971, *The Book of Counsel: The Popol Vuh of the Quiché Maya of Guatemala.* Middle American Research Institute Publication 35. Tulane University, Nueva Orleans.
—, Ximenez, fray Francisco, 1973, *Popol Vuh* (edición facsimilar, anotada por Agustín Estrada Monroy). Editorial "José de Pineda Ibarra", Guatemala.
—, Tedlock, Dennis, 1985, *Popol Vuh.The Mayan Book of the Dawn of Life.* Simon & Schuster, Nueva York, 1985.
—, *Proceso inquisitorial del cacique de Tezcuco (1539).* Eusebio Gómez de la Puente, editor, México,1910; edición facsimilar (Edmundo Aviña Levy, editor), México, 1968.
Quezada, Noemí, 1975, *Amor y Magia Amorosa entre los Aztecas.* UNAM, México.
———, 1980, Hernando Ruiz de Alarcón y su Persecución de Idolatrías. *Tlalocan* VIII, pp. 323-354.
Quirarte, Jacinto, 1982, The Santa Rita Murals: A Review. *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica* (simposio de Doris Stone). Middle American Research Institute Occasional Paper 4, pp. 43-59. Nueva Orleans.
Ramsey, James R., 1982, An Examination of Mixtec Iconography. *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica* (simposio de Doris Stone). Middle American Research Institute Occasional Paper 4, pp. 33-42. Nueva Orleans.
Remington, Judith A., 1977, Current Astronomical Practices among the Maya. *Native American Astronomy* (Anthony F. Aveni, comp.), pp.75-88. University of Texas Press, Austin y Londres.
Reyes García, Luis y Dieter Christensen (con contribuciones de Anneliese Mönnich y Gisela Beutler), 1976, *El Anillo de Tlalocan.* Gebr. Mann Verlag, Berlín.
Robertson, Donald, 1959, *Mexican Manuscript Painting of the Early Colonial Period: the Metropolitan Schools.* New Haven.
———, 1963, The Style of the Borgia Group of Mexican Pre-Conquest Manuscripts. *Studies in Western Art* (M.Meiss y otros, comps.) 3, pp. 148-164. Nueva York.
———, 1966, The Mixtec Religious Manuscripts. *Ancient Oaxaca* (John Paddock, comp.), pp.298-312. Stanford University Press, Stanford.
———, 1970, The Tulum Murals: the International Style of the Late Postclassic, *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de Americanistas* (Stuttgart-Múnich) II, pp. 77-88.
Roys, Ralph L., 1967, *The Book of Chilam Balam of Chumayel.* University of Oklahoma Press, Norman.
Ruiz de Alarcón, Hernando y otros, 1953 (1629), *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México.* Ediciones Fuente Cultural, México.

Sahagún, Fray Bernardino de, 1989, *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, Porrúa, Col. "Sepan Cuantos", núm. 300. Edición de Ángel María Garibay.

Sánchez de Aguilar, Pedro, 1953, : véase Ruiz de Alarcón, 1953.

Sanders, William T., Jeffrey R. Parsons y Robert S. Santley, 1979, *The Basin of Mexico. Ecological Processes in the Evolution of a Civilization*. Academic Press, Nueva York y Londres.

Sanders, William T. y Barbara J. Price, 1968, *Mesoamerica. The Evolution of a Civilization*. Random House, Nueva York.

Schávelzon, Daniel, 1980, *El complejo arqueológico Mixteca-Puebla. Notas para una redefinición cultural*. UNAM, México.

Scheicher, Elisabeth, 1979, *Die Kunst-und Wunderkammern der Habsburger*. Molden Edition, Viena-Munich-Zúrich.

Schultze Jena, Leonhard, 1933-1938, *Indiana* (3 tomos). Gustav Fischer, Jena.

———, 1957, *Alt-Aztekische Gesänge*. Kohlhammer, Stuttgart.

Segre, Enzo, 1987, *Las máscaras de lo sagrado*. Instituto nacional de Antropología e Historia, México.

Seler, Eduard, 1895, *Die Wandmalereien der Paläste von Mitla: eine mexikanische Bilderschrift in Fresko*. A.Asher Co., Berlín. [Traducción al inglés: Wall paintings of Mitla, *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 28, pp. 243-324, Washington.]

———, 1901, *Codex Fejérváry-Mayer. Eine altmexikanische Bilderschrift der Free Public Museums in Liverpool (1201/ M)*. Berlín.

———, 1902, *Codex Vaticanus Nr.3773. Eine altmexikanische Bilderschrift der Vatikanischen Bibliothek* (2 tomos). Berlín.

———, 1904-1909, *Codex Borgia. Eine altmexikanische Bilderschrift der Bibliothek der Congregatio de Propaganda Fide* (3 tomos). Berlín.

———, 1960-1961 (1902-1923) *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanishen Sprach- und Altertumskunde* (I-V). ADEVA, Graz.

———, 1963, *Comentarios al Códice Borgia* (traducción al español de Mariana Frenk, 1904-1909). FCE, México. Reimpresión, 1988.

Signorini, Italo, 1979, *Los Huaves de San Mateo del mar, Oax*. Serie de Antropologia Social 59. Instituto Nacional Indigenista, México.

Sisson, Edward B., 1983, Recent Work on the Borgia Group Codices. *Current Anthropology* 24 (5), pp. 653-656.

Smith, Michael E. y Cyntia M. Smith, 1980, Waves of Influence in Postclassic Mesoamerica? A Critique of the Mixteca-Puebla Concept. *Anthropology* IV (2), pp. 15-50.

Spranz, Bodo, 1964, *Göttergestalten in den mexikanischen Bilderhandschriften der Codex Borgia-Gruppe. Eine ikonographische Untersuchung*. Acta Humboldtiana, Franz Steiner Verlag, Wiebaden.

Stone, Doris, 1982, Cultural Radiations from the Central and Southern Highlands of Mexico into Costa Rica. *Aspects of the Mixteca-Puebla Style and Mixtec and Central Mexican Culture in Southern Mesoamerica* (simposio de Doris Stone). Middle American Research Institute Occasional Paper 4, pp. 61-70. Nueva Orleans.

Strebel, H., 1904, *Über Ornamente auf Tongefässen aus Alt Mexiko*. Hamburgo y Leipzig.

Stuip, R.E.V. y C. Vellekoop, 1988, *Culturen in contact. Botsing en integratie in de Middeleeuwen*. Hes Uitgevers, Utrecht.

Sullivan, Thelma, 1972, The Arms and Insignia of the Mexica. *Estudios de Cultura Nahuatl* 10, pp. 155-193.

———, 1976, The mask of Itztlacoliuhqui. *Anales del XLI Congreso Internacional de Americanistas* (1974), II, pp.252-262. México.

———, 1982, Tlazolteotl-Ixcuina: The great Spinner and Weaver. *The Art and Iconography of Late Post-Classic Mexico* (Elizabeth P. Benson y Elizabeth Hill Boone, comps.), pp. 7-35. Dumbarton Oaks, Washington.

Tedlock, Barbara, 1982, *Time and the Highland Maya*. University of New Mexico Press, Albuquerque.

Torquemada, fray Juan de, 1975-1983, *Monarquía Indiana* (7 tomos). UNAM, México.

Toscano, Salvador, 1944, *Arte precolombino de México y de América Central*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México (segunda edición, 1952).

Trautmann, Wolfang, 1981, Las transformaciones en el paisaje cultural durante la época prehispánica y colonial. México, FAIC; pp. 16-24.

Veytia, Mariano, 1944, *Historia Antigua de México*. Editorial Leyenda, México.

Vogt, Evon Z., 1979, *Ofrendas pra los Dioses*. Fondo de Cultura Económica, México.

Von Winning, Hasso, 1977, Rituals depicted on polychrome ceramics from Nayarit. *Precolumbian Art History, Selected Readings* (Alana Cordry-Collins y Jean Stern, comps.), pp. 121-134. Peek publications, Palo Alto.

Wauchope, Robert, 1962, *Lost Tribes and Sunken Continents. Myth and method in the Study of the American Indian*. University of Chicago Press, Chicago.

———, comp. gral., 1964-1975, *Handbook of Middle American Indians* (tomos I-XV). University of Texas Press, Austin.

Weckmann, Luis, 1984, *La herencia medieval de México* (2 tomos). El Colegio de México, México.

Weitlaner, Roberto J., 1958, Un calendario de los zapotecos del Sur. *Actas del XXXII Congreso Internacional de Americanistas*, Copenhague, pp.296-299.

———, comp., 1977, *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla*. Selección, introducción y notas de María Sara Molinari, María Luisa Acevedo y Marlene Aguayo Alfaro. Serie Antropología Social 53. Instituto Nacional Indigenista, México.

——— y Gabriel de Cicco, 1962, La jerarquia de los dioses zapotecos del Sur. *Actas del XXXIV Congreso Internacional de Americanistas* II, pp.557-563. México.

——— y Carlo Antonio Castro, 1973, Usila, Morada de Colibríes. Serie Científica, Museo Nacional de Antropología, México.

Williams García, Roberto, 1963, *Los Tepehuas*. Universidad Veracruzana, Xalapa.

Worm, Olaus, 1655, *Museum Wormianum*. Amsterdam.

Índice

Primera Parte
El Códice Cospi *en Europa*

Segunda Parte
Las pinturas del posclásico

Tercera Parte
Lectura del códice
Calendario de pronósticos y ofrendas

Bibliografía e Índice



Calendario de pronósticos y ofrendas, libro explicativo del llamado *Códice Cospi,* se terminó de imprimir y encuadernar, bajo el cuidado del maestro Luis Castillo, en el mes de septiembre de 1994 en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. (IEPSA), calzada de San Lorenzo 244, 09830 México, D.F. Se utilizó papel Torreón de 90 grms. de Gvarro Casas. *En su composición se emplearon tipos* Tiffany de 24:36, 18:24. 14:18, 11:14, 10:13 y 9:12 puntos de pica. *Se tiraron 3 000 ejemplares.* La coordinación editorial es de Axel Retif. El diseño general del libro ha sido efectuado por Francisco Muñoz Inclán. Guillermo Hagg realizó el cuidado de la edición y la revisión y corrección con los autores. Carlos Haces diseñó el estuche, fabricado en Encuadernación La Antigua, 2ª calle de Ángel Rico 84, 09200 México, D.F. La formación ha sido efectuada por Susana Guzmán de Blas. Colaboró en la corrección de pruebas Osvelia Molina. Las capitulares *(© Fondo de Cultura Económica)* son obra de Blanca Luz Pulido y Patricia Pulido. Las páginas con ilustraciones fueron formadas por Olga Margarita Vázquez y Salvador Alfonso Orozco. La coordinación de este proyecto es responsabilidad de Socorro Cano y María del Carmen Farías